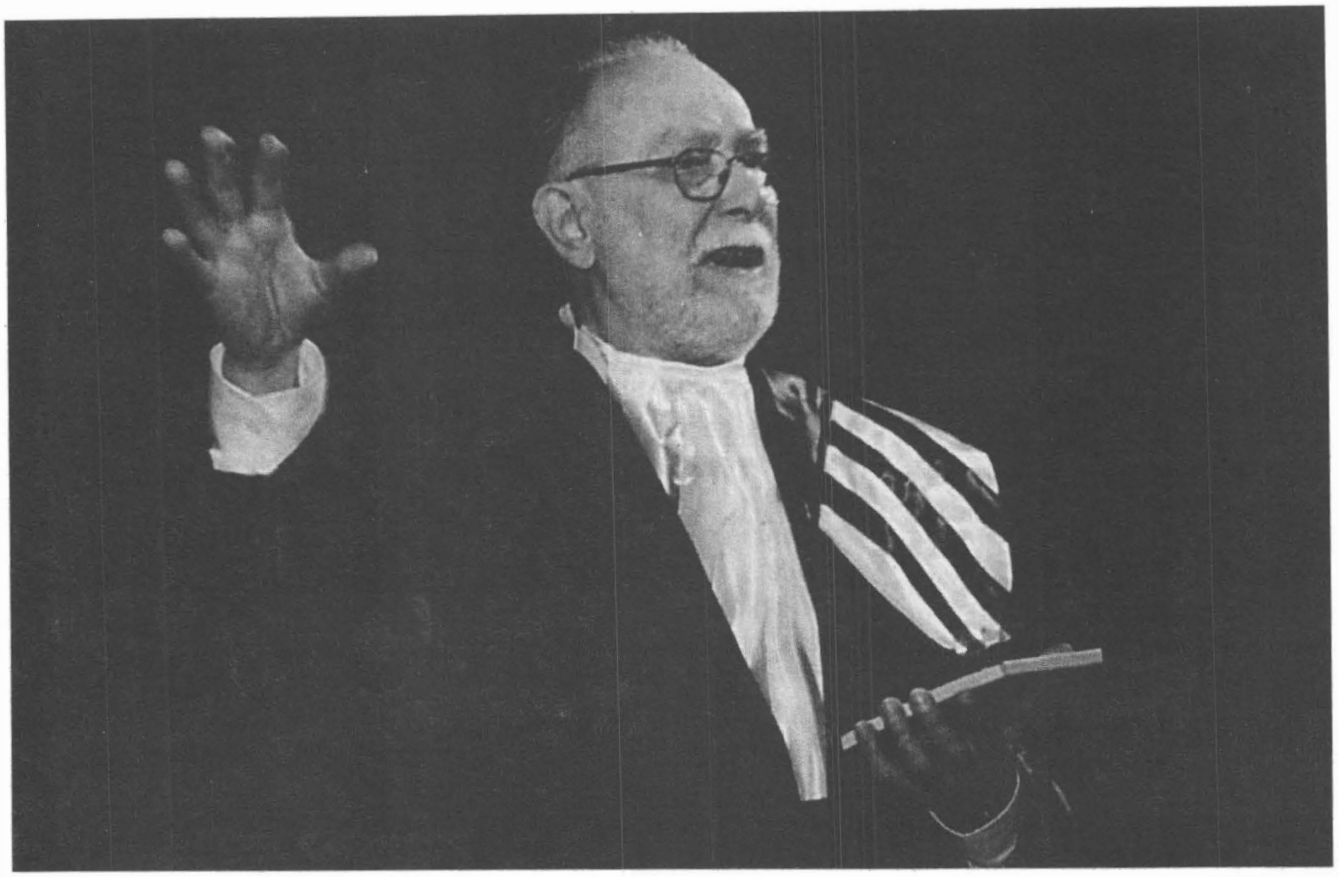


RADU PENCIULESCU

Doctor Honoris Causa al Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale“

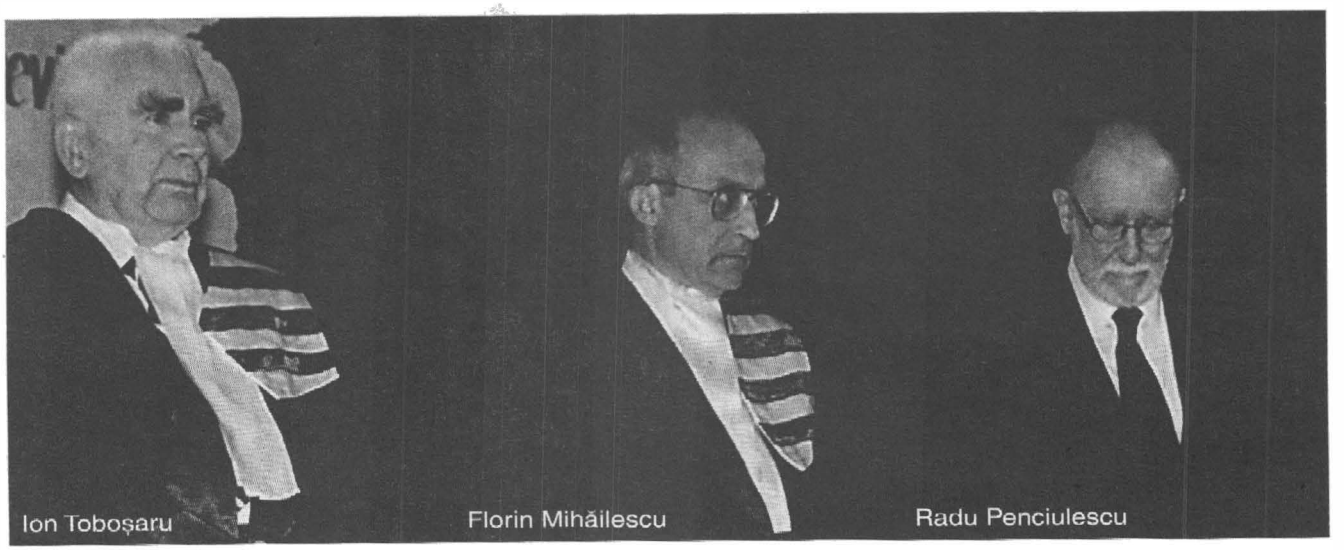
Vineri, 14 mai 1999, orele 12, la Studioul „Casandra“ a avut loc festivitatea de decernare a titlului.

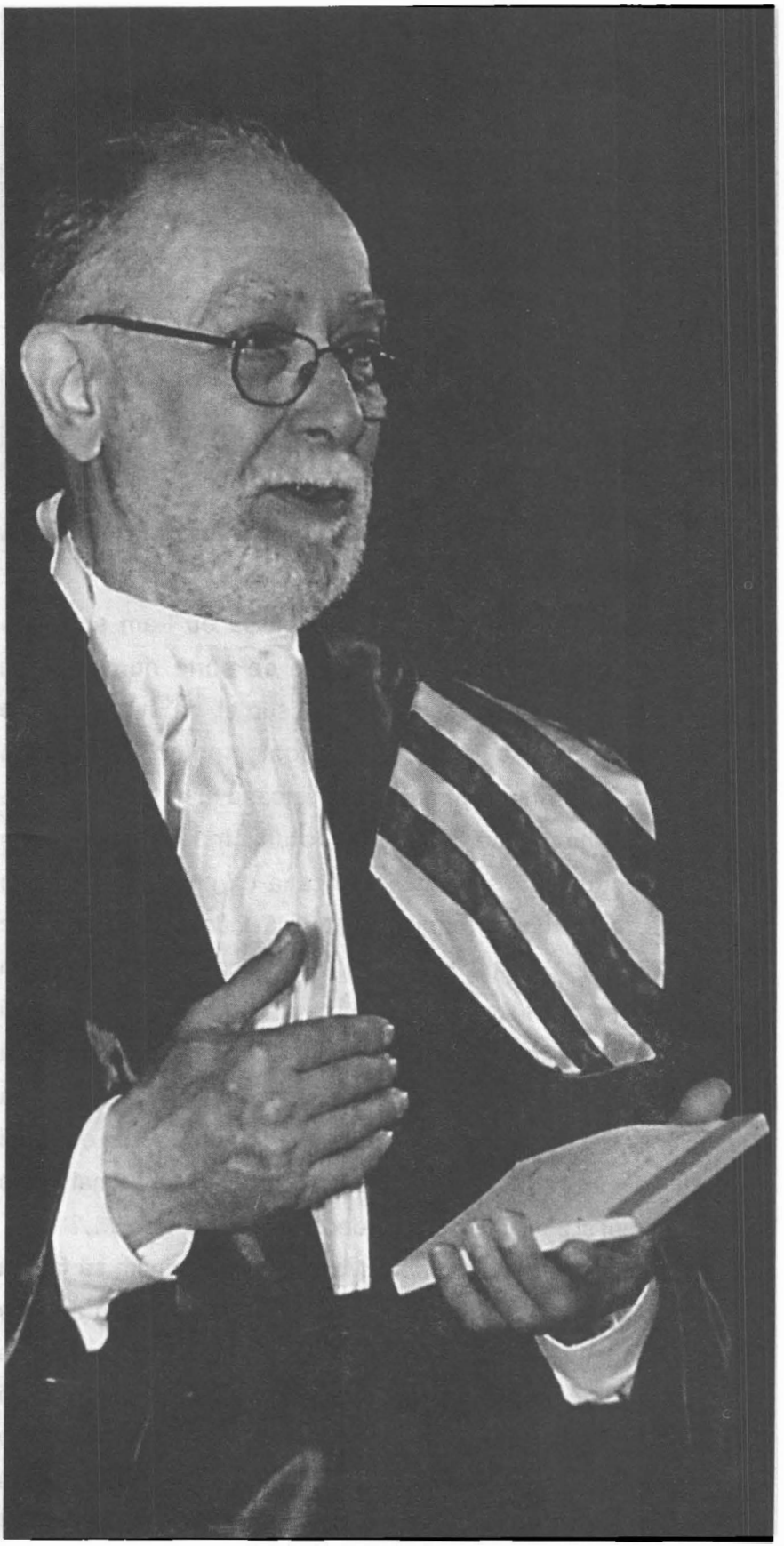
Cuvântul Rectorului U.A.T.C., prof. univ. Florin Mihăilescu:

Stimaţi invitaţi,
Doamnelor şi Domnilor Profesori,
Dragi studenţi,
voi începe cu urarea,

Domnule Profesor Radu Penciulescu, bine aţi venit în şcoala Dumneavoastră!

Cele mai plăcute momente în şcoală sunt cele în care se lucrează la clase: voci, paşi, clipe nesfârşite de linişte de după o uşă, de te întrebi „Ce-o fi, Doamne?"... iar voci, paşi, sunet de obiecte...
Spiritul unei şcoli îl dau profesorii. Nu pentru că aşa vor ei, ci pentru că aşa e de când lumea.
Ei străduiesc cu studenţii şi rezultă un spirit sau altul al epocilor unei şcoli. Simpla lor prezenţă, fel de a fi, fel de a spune ce e bine şi ce nu, ce este frumos şi ce nu... creează o aură... sau nu.
Când eram student nu aveam voie, dar nici nu doream, să intrăm pe scara profesorilor.
Când eram student adesea vedeam Volga neagră din care cobora Costache Antoniu.
Când eram student, lângă liftul nostru, care mai mult nu mergea, erau cuşculiile în care se schimbau fetele de la actorie – surorile noastre. Aveam multe cursuri comune cu actoria.
Când eram student ne stimam profesorii noştri, dar totdeauna mai mult profesorii celorlalţi.
Trăgeam uşor lângă perete când trecea Radu Penciulescu cu o pletoră de studenţi sau asistenţi după el: nu de frică, din respect şi o stimă ce nu-ţi era cerută în vreun fel.
Era în spiritul şcolii.
Silueta, timbrul vocii, o opinie a sa comentată de noi studenţii, făceau din profesorul Radu Penciulescu o prezenţă importantă de care sunt sigur că nu era conştient şi nici nu-l interesa.
Profesorul Radu Penciulescu are darul de a focaliza privirea, gândul, aspiraţia.
Fără să-mi fie profesor direct, când unul de pe la Conservator sau Arhitectură întreba după vreo premieră de-a sa „Penciulescu e la voi?" – răspundeam „Da!... E profesorul nostru".
Domnilor profesori, noi studenţii simţim impostura... de prin anul III. Pentru tot restul vieţii... Dacă ne-am născut cu acest simţ?! Pentru noi, ca şi pentru dumneavoastră, impostura este o cantitate de nonvaloare nepusă la locul ei. Noi studenţii ştiam că profesorul Penciulescu pune impostura la locul ei cu eleganţă şi fermitate. Era spiritul şcolii noastre.
De altfel, tot ce a însemnat teatru românesc până mai deunăzi, s-a format şi a început în şcoala noastră, pe această scenă.
Profesorul Radu Penciulescu a luat cu sine o bucăţică din aura ei pentru care şi Domnia sa se străduise şi cu generozitate şi vocaţie a purtat-o pe alte meleaguri iubitoare de şcoală şi de teatru.
Senatul Universităţii de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale" în şedinţa statutară din 29 ianuarie a votat în unanimitate acordarea titlului de Doctor Honoris Causa profesorului Radu Penciulescu, strălucit profesor al acestei universităţi în vremuri trecute în care teatrul era unul dintre puţinele lucruri de care ne bucuram.


Ion Toboşaru Florin Mihăilescu Radu Penciulescu



Cuvântul profesorului Radu Penciulescu după decernarea titlului:

Dragi prieteni,

Am făcut încercări disperate să alcătuiesc un cuvânt pe care să-l adresez din inima şi din istoria mea, şi nu cred c-am reuşit prea mult. Din păcate, emoţia e prea puternică şi oricât am căuta imagini comice sau amuzante ca să ne ascundem de valul ăsta de emoţie, nu le-am găsi. Singurul mod în care puteam să mă ascund de Toboşaru, era să mă gândesc că el vorbeşte despre altul, şi nu despre mine.

Vorbind zilele trecute cu George Banu, care a fost la Taormina nu demult, unde marea coregrafă care este Pina Bausch a primit Premiul European pentru Teatru, şi care, după ce a primit premiul, a început să vorbească despre ce mare emoţie... ce moment trăieşte... cel mai fericit –, îl aud spunând: „...noroc că a venit un spectacol după aceea, că altfel...". Drama mea e, că n-am nici un spectacol după mine. Eu sunt propriul meu spectacol. Un cuvânt cu sens după o asemenea ceremonie e greu de găsit, e greu de compus, de conceput, pentru că se

Cu Mircea Cornișteanu și Ion Cojar

așteaptă de la mine ori o frază, cum zicea Cezar *„veni, vidi..."*, o frază de trei cuvinte care să însumeze totul, și după care să mă așez jos, ori marele discurs și să vă țin până la patru după-amiaza... Din păcate, oricât m-am căznit, n-am găsit nici fraza scurtă, nici discursul lung. Am găsit doar ceea ce mi-a fost la îndemână cu mine însumi, când mi-am închipuit că sunt între prieteni, și că pot să comunic câteva comentarii disparate despre viața noastră comună, despre viața noastră separată, despre modul în care am fost și modul în care am devenit, cum am crescut, sau despre cât de mult fiecare dintre noi e opera celorlalți, cât de mult fiecare dintre noi creează pe alții, și că, la urmă, fiecare dintre noi e doar un punct de trecere. Era un grec deștept, demult, care era tatăl dialecticii... te poți scălda de multe ori, că apa mea a trecut poate, dar râul mă conține. Și mă conține și pentru trecut și pentru viitor. Asta e una dintre marile noastre dimensiuni, că totul coexistă, clipa se scurge, se transformă, dar ea are o existență eternă. Ăsta este misterul dimensiunii noastre umane.

Evident că sunt emoționat și fericit, dar sunt și puțin suspicios și trebuie să fac mărturisirea asta. Ieri stăteam și citeam cartea asta minunată pe care a făcut-o Moisescu cu concursul dumneavoastră și, deși recunoșteam că piesa asta eu am pus-o în scenă, articolul ăsta probabil că eu l-am scris, de vreme ce scrie numele meu acolo, sub el, că în anul cutare am fost acolo, că Mircea Cornișteanu mi-a fost student... eu totuși, într-un fel, aveam senzația că nu despre mine e vorba, că undeva pot să mă așez alături de ce-i acolo, și să am distanța asta, și să mai și zâmbesc, să îmi mai permit să șterg o lacrimă, și să mă gândesc... dar oare, oamenii ăștia, nu-și închipuie mai multe decât le-am dat, decât...?

Mă tot gândeam cum să fac să nu naufragiez în marea asta de dragoste pe care am simțit-o de când am intrat în școală, cum să fac să păstrez busola vie, să știu unde-i nordul, cum să fac să mă feresc de marmeladă și de

sentimentalism prin umor, cum mă îndemna amicul Pintilie... Trebuie să vă mărturisesc – aşa că dacă vreţi să râdeţi, râdeţi!, că nu e interzis în nici un fel –, că ziua în care am fost sunat la telefon şi întrebat dacă primesc titlul pe care tocmai mi l-aţi oferit, groaza mea cea mai mare a fost cum să mă menţin obiectiv faţă de evenimentul ăsta. Şi-am găsit o cale, o cale copilărească şi grotescă, mi-am adus aminte de un film pe care l-am văzut când eram copil, *Stan şi Bran, studenţi la Conservator*, şi atunci, n-am mai avut problemele astea. Stan avea ciucurele în faţă, şi sufla în el tot timpul, şi atunci, parcă mi-a venit mai bine...

Marea dificultate e să citeşti din cartea pe care o citeam ieri şi să nu-mi permit să nu fiu flatat până la limita sentimentului ăsta ambiguu. Dar poate sunt şi puţin escroc, poate i-oi fi înşelat eu, ştiu eu...?

Ceea ce m-a ajutat cel mai mult, a fost vizita de ieri de la şcoală. Am fost la un examen şi am văzut studenţii lui Florin Zamfirescu jucând Cehov. Nu ştiu, or fi şi ei prin sală, iar dacă sunt, să-şi pună degetele în urechi că eu nu de ei vreau să vorbesc acum, eu prin ei vreau să vorbesc despre altceva. Am avut impresia că n-a trecut nici o zi între prezenţa mea în şcoală şi ce se întâmplă acum, că trăiesc mai departe în tinerii mei colegi; colegi care, or fi auzit ei de mine, că doar e numele meu scris pe acolo, pe coridoare, dar poate nu m-au văzut niciodată, şi că coabitarea asta a noastră peste decenii, ca să nu zic peste secole!, ne dă un sentiment de aparţinere, *„where I belong"*, cum zice Shakespeare, de aparţinere care nu diminuează răspunderea, dar face răspunderea colectivă, şi mi-am adus aminte de anii cei mai fericiţi ai vieţii mele, şi anii ăştia au fost legaţi de prezenţa altora în jurul meu.

Eu nu prea mi-am reuşit aşa o mare carieră de regizor în exil. Şi pentru că mi-am pierdut gustul pentru regie, şi pentru că n-am mai fost capabil să fiu creator unic, adică să mă duc la un teatru, să încep o piesă, să o

termin peste şase săptămâni şi să plec. Sensul vieţii mele a fost să mă dizolv într-un cerc de prieteni, la şcoală, la Teatrul Mic, să găsesc comuniunea pe care eu să încerc s-o valorific, şi printr-un efect ciudat de oglindă, încercarea mea de a-i valorifica pe ei, mă valorifica şi pe mine. Dacă oglinda asta nu există, mă simt puţin pierdut. Mi-am găsit alături de colega mea de la Şcoala din Malmö, care m-a însoţit în călătoria sentimentală, mi-am găsit acolo o „casă", şi acolo am făcut o programă analitică, am făcut şi împărţirea pe trimestre şi trebuie să vă mărturisesc că, programa era cea de aici, cea pe care o făcusem cu Moisescu şi cu alţii, cu ani şi ani înainte, şi că într-un fel, munca noastră colectivă de aici, s-a extins şi acolo... Mândria de a aparţine, şi uşurarea asta că aparţinând îţi dă de fapt dreptul să te transformi, să nu mai fii cel care ai fost, pentru că aparţinerea este definitivă şi atunci...

Nu pot să nu mă gândesc la textele geniale ale lui Brecht, *Paradoxurile domnului Coiner*. Erau acolo rânduri confucianiste, în care domnul Coiner merge pe stradă şi se întâlneşte cu un prieten pe care nu l-a văzut de cine ştie când... *„Ce faci, nu te-ai schimbat deloc! – şi domnul Coiner pălește..."*, că numai mortul nu pălește! Faptul că nu mai sunt cum am fost, dar mă regăsesc în convoi, în tovarăşii mei, asta îmi dă sentimentul aparţinerii şi al eternităţii.

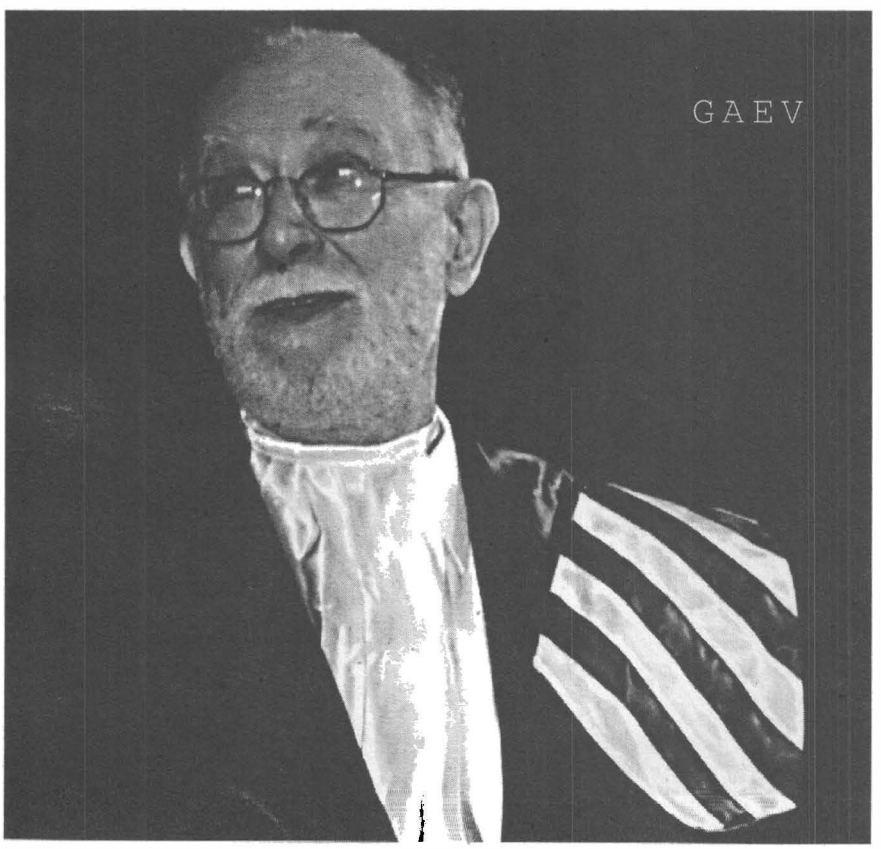
În momentul ăsta nu pot să nu închin gândul meu cel mai pios, cel mai adânc şi cel mai sfios, marilor noştri dispăruţi. Sunt atâţia care s-au dus din generaţia mea, dintre colegii mei, unii care s-au dus mai demult. Cum era marele meu prieten Toni Gheorghiu, sau atâţia dintre colegii mei, încât nici nu pot să înşir nume: de la Teatrul Mic, sau studenţi de-ai mei. Avantajul pe care eu îl am, este că eu n-am participat la decalajul în timp al pierderilor suferite, eu le-am luat pe toate în bloc, aşa că, pentru mine toţi prietenii ăştia ai mei, toţi oamenii ăştia care nu mai sunt,

sunt de fapt aici, se uită la mine acum....

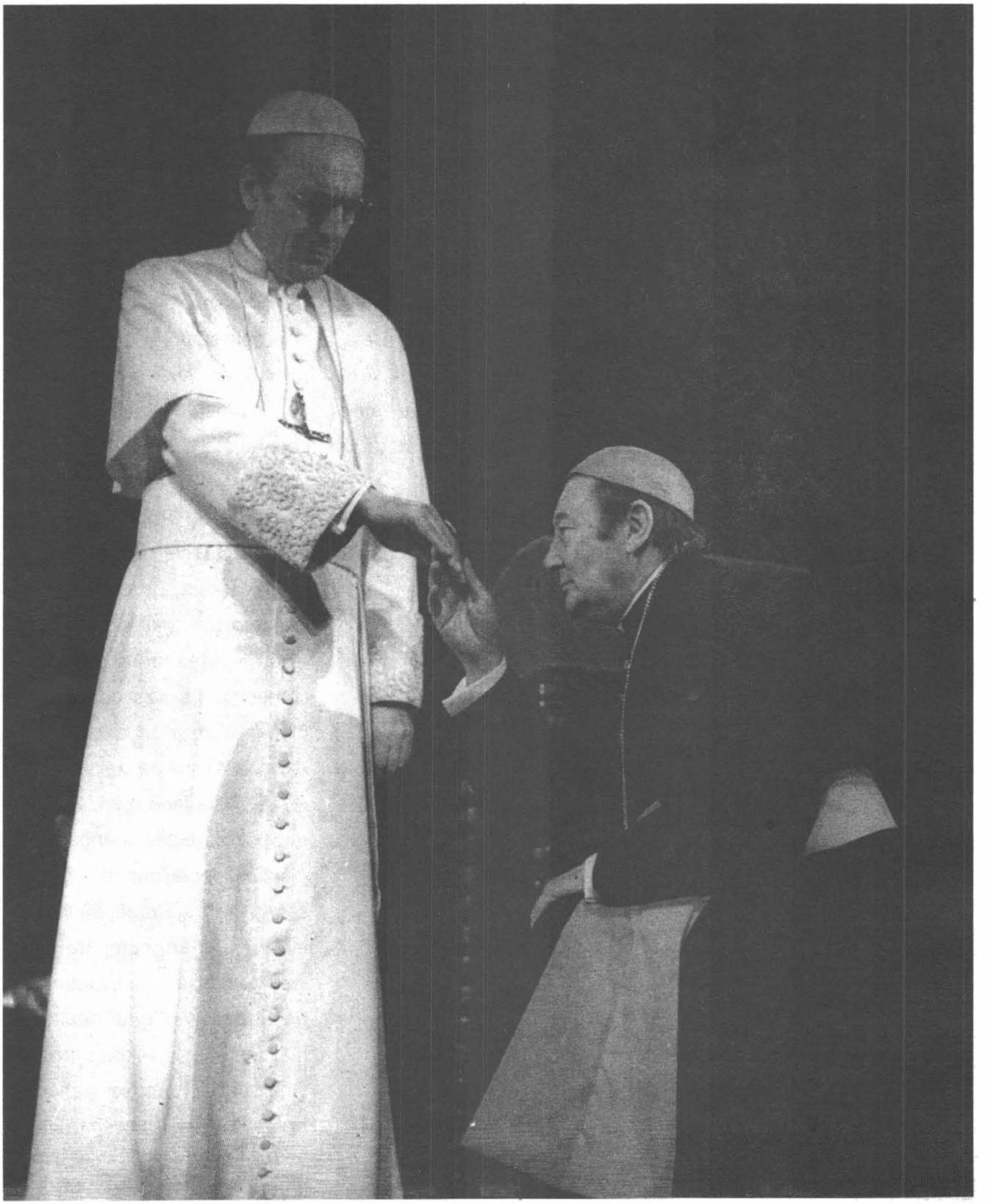
Şi o ultimă confesiune... E o recentă descoperire. Mi-a trimis tot prietenul meu George Banu o carte minunată scrisă de el, despre *Livada de vişini*... o serie întreagă de studii sau comentarii pe marginea celebrului spectacol, şi piesa asta care e piesă de căpătâi pentru noi toţi, piesa asta răscruce de vremuri – când mă zbăteam cu ironiile la frazele mai ales curente ale lui Trofimov. Cam vorbăreţ, cam sporadic, dar ce frumoase elanuri are, şi are, într-adevăr! Cu toate ironiile noastre, când Lopahin vine şi zice: *„Dă-mi nişte bani... păi, n-am* – răspunde el", şi nu se pleacă în faţa societăţii ăsteia care câştigă teren. Şi într-un fel, a fost o vreme când, mai cu critică mai fără critică, mă identificam cu el. În procesul meu de empatie, mă identificam cu Trofimov... Şi iată că au trecut anii, iar în timpul ăla, obiectul ironiei mele era Ranevskaia şi Gaev. Dar într-o bună zi, citind cartea asta a lui George Banu, îmi zic: „...păi, dragul meu, eu sunt Gaev..." şi am dorinţa să zic: „păi, colegul meu care vorbeşte cu un telefon fără fir, dar eu nici nu vreau să ştiu că există telefonul ăsta"... că fiul meu vine şi zice: „mie trebuie să-mi cumperi un computer..." şi eu zic: „computer, ce-i aia?".

Eu mi-am acordat dreptul să nu mai fiu ambiţios, să nu mai fiu în linie cu ceea ce se întâmplă azi. Eu reprezint o experienţă trecută şi trebuie să îmi acord dreptul de a îmbătrâni, şi de a păstra gustul ăsta care se duce, al unei vremi care nu mai e... Nu uitaţi, sau eu să nu uit – cu ocazia asta am descoperit, că Gaev are comentariul cel mai senzaţional în piesa asta, pe care eu l-am trecut cu uşurinţă. Într-o bună zi, mi-am dat seama că ăsta e comentariul senzaţional... Mare dramă, Lopahin a cumpărat moşia, vine de la licitaţie, Ranevskaia face o criză, şi mai târziu intră Gaev, plângând c-a pierdut moşia dar nu uită să-i spună lui Firs „Dragă, du-te până la moşie, c-am cumpărat nişte kerş cu ceapă...". Ei, faptul că el păstrează trăirile lui nealterate mai departe, asta-i dă grandoare. Grandoarea în comic, grandoare în sentiment, şi îl plasează istoric, undeva într-un loc în care nimeni n-o să mai poată să-l dea jos...

Vă mulţumesc foarte mult, a venit Gaev la dumneavoastră...



Fotografii de Cornel David



G. Ionescu-Gion și Fory Etterle în VICARUL de Hochuth în regia lui RADU PENCIULESCU – 1972

Vlad Mugur către Radu Penciulescu

Dragă Radule,

Nu ţi-am fost nici student, nici profesor, nici coleg, nici adversar, nici strămoş, nici moştenitor, nici angajat, nici director, nici indiferent. Mi-ai fost, sper, un prieten înainte de a te cunoaşte, atunci când ne-am cunoscut, când ne-am despărţit, când ne-am regăsit şi, acum, când nu mai ştim nimic unul de altul. E o prietenie originală şi durabilă. Cred că nu din cauza lungii despărţiri. Ce mă mai leagă de tine, Radule? Un defect de-al tău destul de mare: umanitatea ta. Omenescul fiind socotit la un creator ca fără nici o speranţă, eu mă simt chemat de acest defect al omului, amicului meu de-atâta vreme, Radu Penciulescu. Ai apărut în teatru odată cu o serie importantă de regizori: Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu, Mihai Dimiu. Aţi lăsat să cadă, fiecare în felul vostru, cortina de fier pe scena romantismului de catifea. Erai student-regizor când ţi-am văzut un frumos examen cu scene din *Romeo şi Julieta*. Încă de pe atunci am crezut în tine. Examenul a fost socotit decadent, iar eliminarea ta din Institutul de Teatru atârna de un fir de păr. Eu eram în primul meu an de asistenţă şi în comisie. Am sărit precum Maiakovski, susţinut de Aura Buzescu. Cu greu ai scăpat de carierismul dialecticii obtuze. În fine, te-am luat la Craiova, unde ai fost unul din stâlpii acelei primăveri a teatrului de echipă, a unei uitate, smintite, boeme artistice. Apoi ţi-a cântat *Ciocârlia* şi ai zburat la Oradea. Ne-am reîntâlnit la Bucureşti, tu cu *Ciocârlia* lui Anouilh, eu cu *Hamlet*-ul craiovean. De-atunci au început despărţirile. Am admirat felul în care ţi-ai compus Teatrul Mic care, de atunci, n-a mai reuşit să fie mare. Apoi ţi-am văzut un spectacol pe care l-am iubit: *Regele Lear*. Spectacol „sărac", a îmbogăţit scena lumii, o viziune acută, eliberată de frumos şi detalii, cu o lumină pură, ce punea textul în valoare impresionantă. Ai strâns în spectacol şi o parte din seria craioveană: Rauţchi, Cozorici, Silvia Popovici, Eliza Plopeanu şi George Constantin, de fapt, din aceeaşi serie.

În anul Domnului 1970, ne-am întâlnit din nou, când tu ai montat *Lear*-ul, eu *Visul unei nopţi de vară*, două spectacole hippy. Montările shakespeariene puteau din acel moment să se abandoneze oricărei patimi, fantezii. Şi iar ne-am regăsit într-un orăşel suedez, Grena, unde predam amândoi la un curs de actorie, un curs de vară. Şi-am râs dimineaţa, la prânz şi seara. Şi nopţile erau aproape albe şi noi râdeam de ele, de noi, de fetele şi de băieţii tineri cu care le pierdeam. Era un soi de şcoală liberă, care ţi se potrivea, Radule, şi te simţeam aproape fericit. Şi-am râs până ce ne-am despărţit din nou. Ţi-am scris târziu, prin anii '90. Ţi-am făcut propuneri. Era vorba de teatru. n-ai mai vrut. Mi-ai făcut tu o altă propunere: să ne întâlnim. Să mai facem o partidă de râs cât mai e timp. Acum, când nu mai ştim nimic unul de altul, cred că ne-am regăsit.

Cu dragoste,
Vlad

P.S. Iartă-mă, şi roagă-l pe Valerică Moisescu să mă ierte. Rândurile ce mi le-a cerut pentru cartea ta, nu le-am terminat la timp. Tu mă cunoşti. Ia-le pe astea.

Anna HALASZ

Omagiu unui frate de generație

Cu Radu Penciulescu am fost colegi ca gazetari începători la rubricile culturale ale unor cotidiene din București. El s-a înscris peste trei ani la Institutul de teatru, la regie, și cu apariția lui în creația noastră teatrală, a intrat o generație care a ridicat arta aceasta cu un pas deasupra scenei. Ne-a rămas în toți anii – scurți, prea scurți – petrecuți de el acasă un model intelectual, model al lucidității și al eleganței în gândire și în argumentare, când lucra la o piesă cu echipa. Interiorizat, calm, deschis, atent la parteneri, a deschis drumul spre gândire al unei generații tinere de actori și de regizori.

Nu inventariez toate spectacolele sale, caut să-l caracterizez prin specificul unora dintre ele.

Doi pe un balansoar a fost o revelație a lirismului pudic, modern, un soi de *Romeo și Julieta* la antipod, și la vârsta cea mai vulnerabilă, de 30 de ani, Radu Penciulescu a investit cu acest spectacol un cuplu scenic fără seamăn: Leopoldina Bălănuță și Victor Rebengiuc. Doi actori nefrumoși, la un popor eminamente frumos – dar, mai mult decât frumoși, cu oglindirea de vrajă a frumuseții interioare pe trăsăturile lor. Era un spectacol pianissim, în nuanțe, discret și profund, depășind cu kilometri în verticală cuplul Shirley McLaine–Robert Mitchum și toate reluările pe scenele țării, care i-au urmat.

Dramatizarea și punerea în scenă a *Baltagului* era mai mult decât un spectacol reușit – era un act cultural și moral de demnitate, o restituire a clasicismului, care obligă, împotriva diluării, a ratării mediocre a valorilor unei culturi naționale. Un popor binecuvântat cu un rol ca *Vitoria Lipan* ar trebui să privească întruchiparea ei scenică sau filmică precum o liturghie. Un regizor de film a ratat această posibilitate – cum spunea el însuși – pentru pelicula color, adusă de managerii actriței spaniole, decorative, dar mediocre, de dragul căreia au transformat rolul într-unul cvasimut.

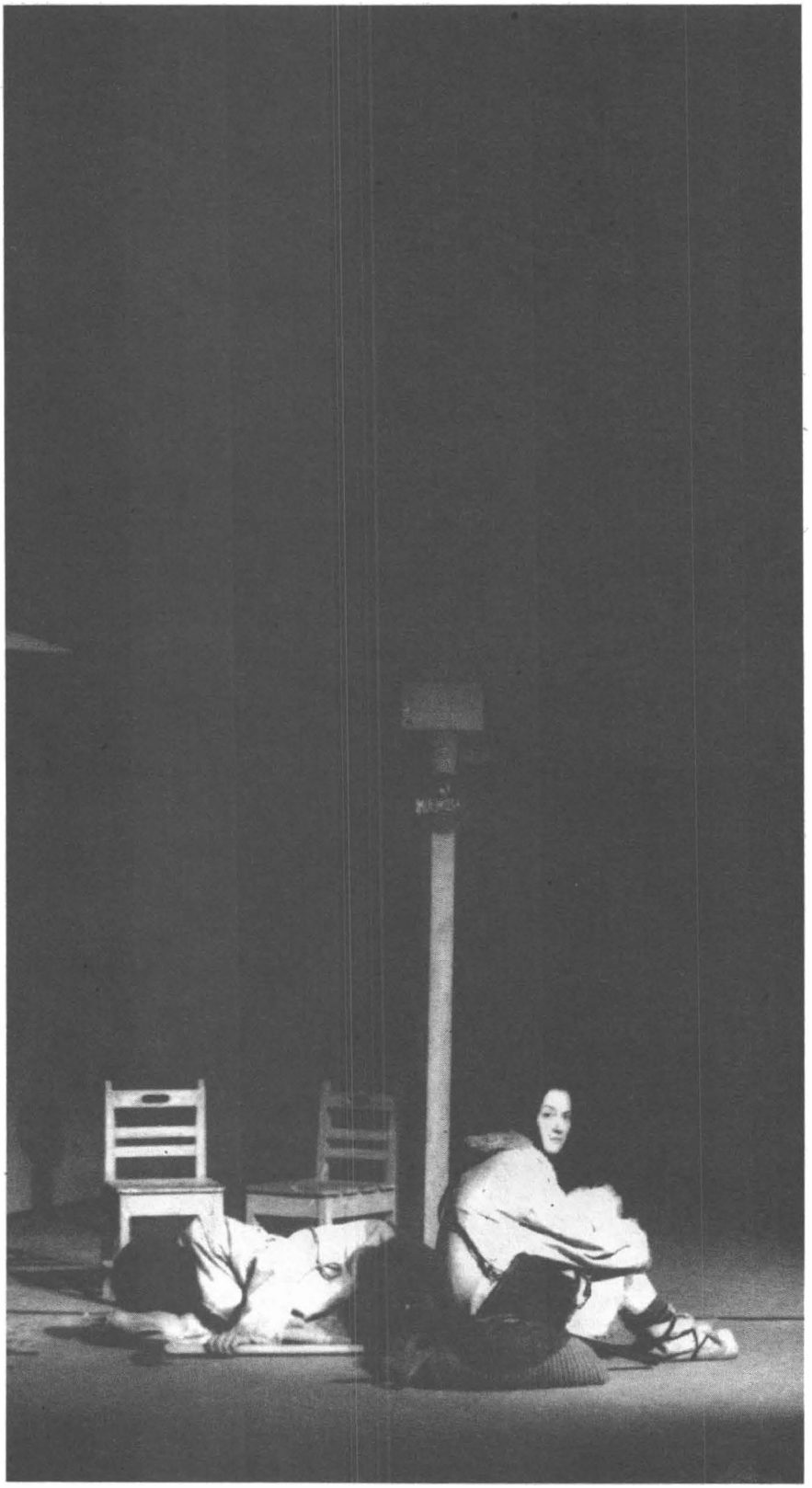
Spectacolul lui Penciulescu era în alb-negru. Alternativa color – sau alb-negru, chiar și în film, nu-i o problemă de deviz, ci una de opțiune între pictură sau grafică: cărbune, ori tuș. Să realizezi asta pe scenă, cu oameni vii, este o bravură care i-a reușit lui Radu Penciulescu. Fundalul de lemn crud dialoga cu mișcarea actorilor compusă, și ea în spiritul ciopliturilor populare decorative, mai dure, mai geometrice. Să simți muntele, să simți brădetul prin oamenii-actori care-l simt intim și-l transmit unor orășeni comozi în sala de spectacol, pare tot un imposibil realizat, pe axul căruia domina uriașa Olga Tudorache. Cu toate dialogurile firești, spectacolul era construit totuși ca o tragedie antică cu un protagonist și cor. Un moment de mare subtilitate era descrierea felului cum a fost găsit cadavrul soțului *Vitoriei Lipan*, netranspus în dialog, ci preluând fidel textul în întregime din romanul lui Sadoveanu. Scenografia a realizat – mai bine zis, a sugerat – marginea unei râpe, unde este așezată eroina, privind în jos și spunând-cântând textul la persoana a treia, în forma unui bocet sfâșietor. Iar victoria finală, la o masă sărbătorească, rituală, o vedem prin activitatea pricepută, intrată în instinct a eroinei, cum aranjează masa, cum își servește oaspeții, cum face micile gesturi orânduite de actul religios: cum împarte lumina la toți, și ajungând la criminal, stinge mai întâi cu degetele mica flacără a lumânării din palma ei – parcă i-ar stinge deja lumina vieții – și începe rechizitoriul, începe judecata. C a o eroină din tragedia greacă.

Un intermezzo: o stagiune de surghiun la Târgu Mureș. Monta tocmai *Doisprezece oameni furioși*, dacă nu mă-nșel, această dramă pur-bărbătească la trupa maghiară, când a fost contactat de o actriță tânără, Illyés Kinga, care-i ceru ajutorul pentru un recital *Micul prinț*. „Bine, vei fi micul prinț", îi răspunse Penciulescu, „dar cine va fi Aviatorul?". „Tot eu" răspunse fetița mică și firavă, cu o voce de soprană. „Dar Aviatorul este bărbat" – replică Penciulescu. „Aviatorul este om" – îi întoarse vorba actrița. La care regizorul s-a apucat de lucru. Kinga azi este o maestră a *one-man-show*-urilor poetice sau dramatice, vestită în lumea largă, și *Micul prinț*, purtând amprenta mâinii lui Penciulescu a depășit 300 de

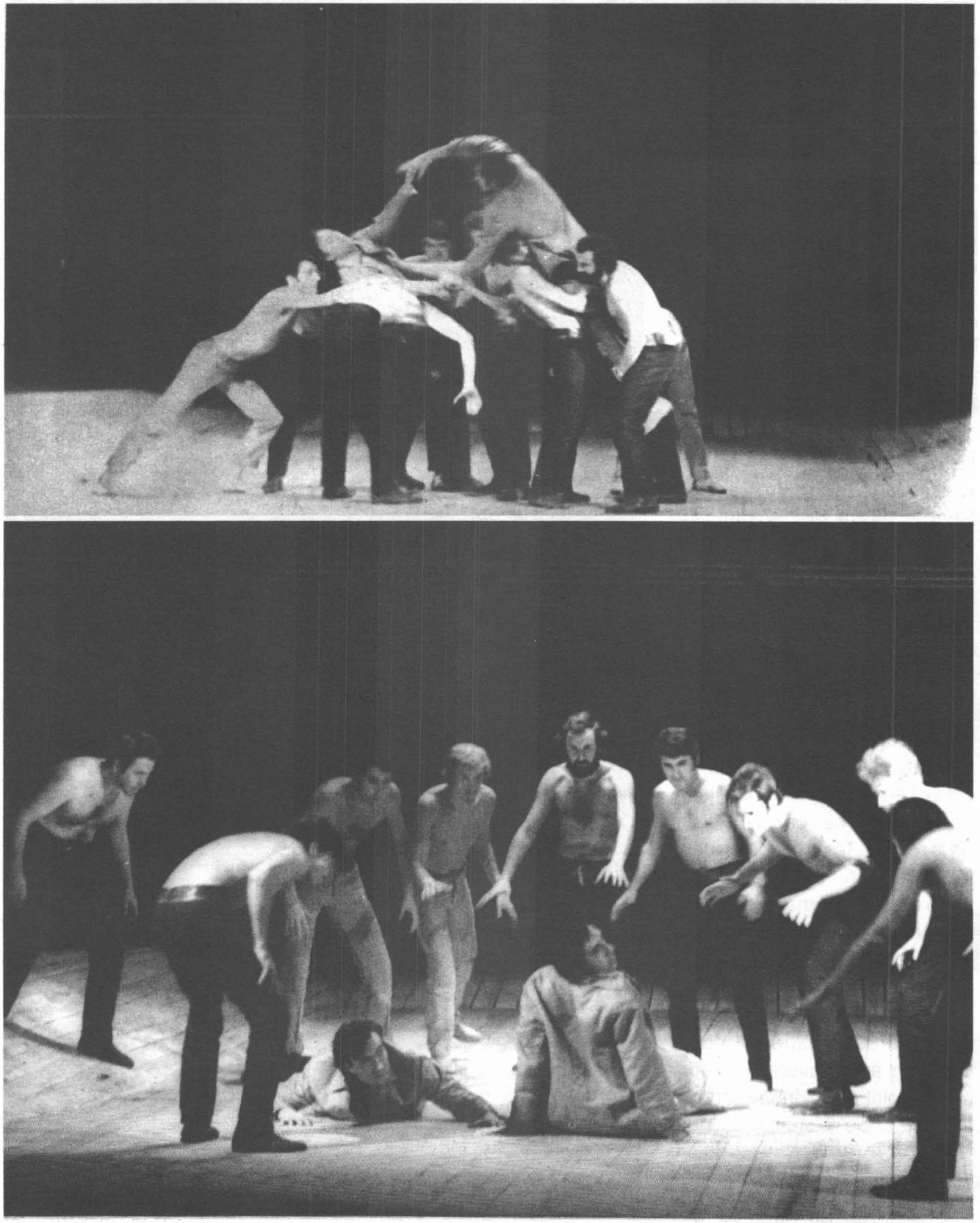
spectacole, în decursul deceniilor. Regizorul, întors la Bucureşti, a reluat ideea, realizând un spectacol la Teatrul „Ţăndărică", egalabil în sensibilitate şi delicateţe cu *Doi pe un balansoar*, cu Victor Rebengiuc în rolul Aviatorului şi o marionetă deosebit de dulce, mânuită nu odată de el însuşi, – plus vocea Brânduşei Zaiţa-Silvestru.

Punerea în scenă la Teatrul Naţional a *Regelui Lear* constituia un Hybris ieşit din comun, prin distribuirea pe atunci foarte tânărului George Constantin, tumultuos şi cvasinăzdrăvan în rolul titular.

Spectacolul a fost susţinut de critică şi vehement atacat de cei doi „guru" ai conformismului proletcultist, Aurel Baranga şi Paul Everac. Primul l-a făcut pe Penciulescu cosmopolit, probabil pentru că regizează Shakespeare şi nu comediile sale aparent critice la adresa realităţii socialiste, dar de fapt, lipsite de substanţă, iar celălalt l-a desfiinţat în „Scânteia", împreună cu o colegă de-a noastră de la revista „Teatrul...", insinuând interese josnice, extrateatrale, feminine nu numai la adresa persoanei, ci a întregii tagme de femei critici de teatru. Chiar formam majoritatea, şi nu era vorba doar de Penciulescu, era în joc onoarea noastră a tuturor, care am scris favorabil despre spectacolul *Lear*, onoarea nu de familist, ci de profesionist. I-am răspuns cu un articol citit cu mare plăcere de colegii de la „Contemporanul", îngropat însă într-un sertar de redactor. Era inevitabil...



Olga Tudorache în rolul Vitoriei Lipan din BALTAGUL după Sadoveanu în adaptarea şi regia lui RADU PENCIULESCU – 1968



Scene din REGELE LEAR de Shakespeare – 1970

Din volumul

„Radu Penciulescu":

George BANU

Să-şi scrie viaţa, acesta i-a fost scopul. Fără a impune nici o coerenţă ascetică, nici o dezordine sistematică, Radu, conştient, şi-a scris-o. Iată lecţia lui.

Dintotdeauna el mi-a apărut ca un alter-ego camusian, personaj etic indisociabil de istorie. De aceea continui să văd în *Vicarul* marele său spectacol-autoportret, căci niciunde nu l-am recunoscut mai mult decât în acest proces intentat neangajării în faţa barbariei şi în acest elogiu al rezistenţei fără perspectivă de victorie. El mă confirmă în convingerea că Radu nu încarnează o viziune morală replicată asupra lui însuşi, ci mai degrabă o viziune globală. El nu întreţine încăpăţânat iluzii ideologice infirmate de istorie, fără a abandona însă intransigenţa faţă de lumea ce continuă să-i suscite mânii şi repulsii: nimic nu-i e mai străin decât abandonul valorilor, decât scepticismul derivei. Radu, încă şi azi, rămâne omul revoltei. Radu, progresiv, s-a retras, şi această restrângere indică, asemeni unui seismograf, pe de o parte degradarea situaţiei culturale şi pe de alta propria-i dorinţă de a se apropia de centrul identităţii sale: pedagogia. El s-a recunoscut în figura regizorului-pedagog captivat de revelaţia începuturilor şi împlinit prin prezenţa de sine nu într-o operă, ci în fiinţele care vin. Grotowski evoca adesea parabola oazei care apare acolo unde fluviul Merl, în deşertul Uzbek, dispare. Radu, ca fluviul, are virtuţile apei pe timp de secetă.

Prima eliberare de canoane a lui Penciulescu este aceea legată de prestigiul capodoperei. Adoraţia instalată prea statuar alungă senzualul din iubire. *Regele Lear* nu mai terorizează prin dimensiuni şi astrală vastitate, violentarea devine posibilă. Nimic nu se resimte mai evident aici decât oroarea de metafizic. Penciulescu îşi propune nu un eseu filosofic, ci o poveste simplă, rudimentară, care să-şi ascundă adâncimile, fără a se descoperi direcţionată. El accentuează doar bufonada regelui, impresionant jucat de George Constantin, care se aventurează într-o succesiune de procese. După acela intentat Cordeliei şi lui Kent, când autoritatea viciază deciziile, după acela al lui Goneril şi Regan, când suferinţa tulbură sentinţele, urmează marele arbitraj: umanitatea chemată în instanţă primeşte absolvirea. *„Eu zic că nimeni/Nu-i nimeni vinovat cu adevărat/I-am graţia pe toţi"*. Lumina se aprinde în sală. E un proces comun. Implicându-se în suprema iertare a regelui, spectacolul îşi revelă generozitatea. Penciulescu, în a doua lui îndrăzneală, anulează iluzionismul teatral. Trecând rapid peste ieşirea din convenţia scenografică şi de costum, care vizează o angajare decisivă în actualitate, ajungem la modalităţi de limbaj. Un grup de oameni povesteşte piesa. El relatează o istorie. Noutatea, pentru teatrul nostru, este aceea că Penciulescu intenţionează să deplaseze sensul echipei de la o justificare profesional-estetică de instrument perfecţionat de lucru, la una determinată de o comunitate de atitudini. Nu îl preocupă capacitatea de execuţie, ci aceea de aderare la un mod de a face teatru şi, poate, chiar de a trăi. Acum se inflitrează primul paradox sesizabil şi în spectacol. Unii dintre actori s-au ataşat propunerii regizorale, devin partizani, dar alţii doar „joacă" atitudinea solicitată. Către ceea ce tinde azi Penciulescu nu se poate accede decât prin comuniune reală şi verificată de idealuri. Pregătirii unui spectacol trebuie să-i preceadă aceea, mai îndelungată, a solidarizării umane, sociale şi artistice.

Valeriu GRAMA

Numele Radu Penciulescu l-am auzit prima oară rostit de către distinsul profesor Ionescu Sachelarie, directorul liceului „Cantemir-Vodă", la sfârşitul lui iunie 1943. Vocea solemnă anunţa: „Premii de onoare ale liceului în anul şcolar 1942–1943: Premiul I – Radu Penciulescu, media...". Era ceva să obţii o asemenea distincţie la unul dintre liceele serioase ale capitalei, care asigurau o pregătire temeinică. Cel puţin până prin 1946-1947. Era ca o distincţie de excelenţă la o olimpiadă de cultură generală. Sârguinţa nu era nici pe departe suficientă. Cât despre pile în anii aceia...

Peste trei, patru ani ne-a apropiat lobby-ul (cred că e hobby-ul!) comun, evident teatrul, deşi el se gândea la Medicină sau Ziaristică, iar eu la Politehnică. Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Mihai Dimiu şi Nicolae Motric s-au desprins repede ca vârfuri ale promoţiei de regizori 1956, regizori care primeau diplomele odată cu promoţia „de aur" a claselor de actorie, meritând, cred, acelaşi calificativ.

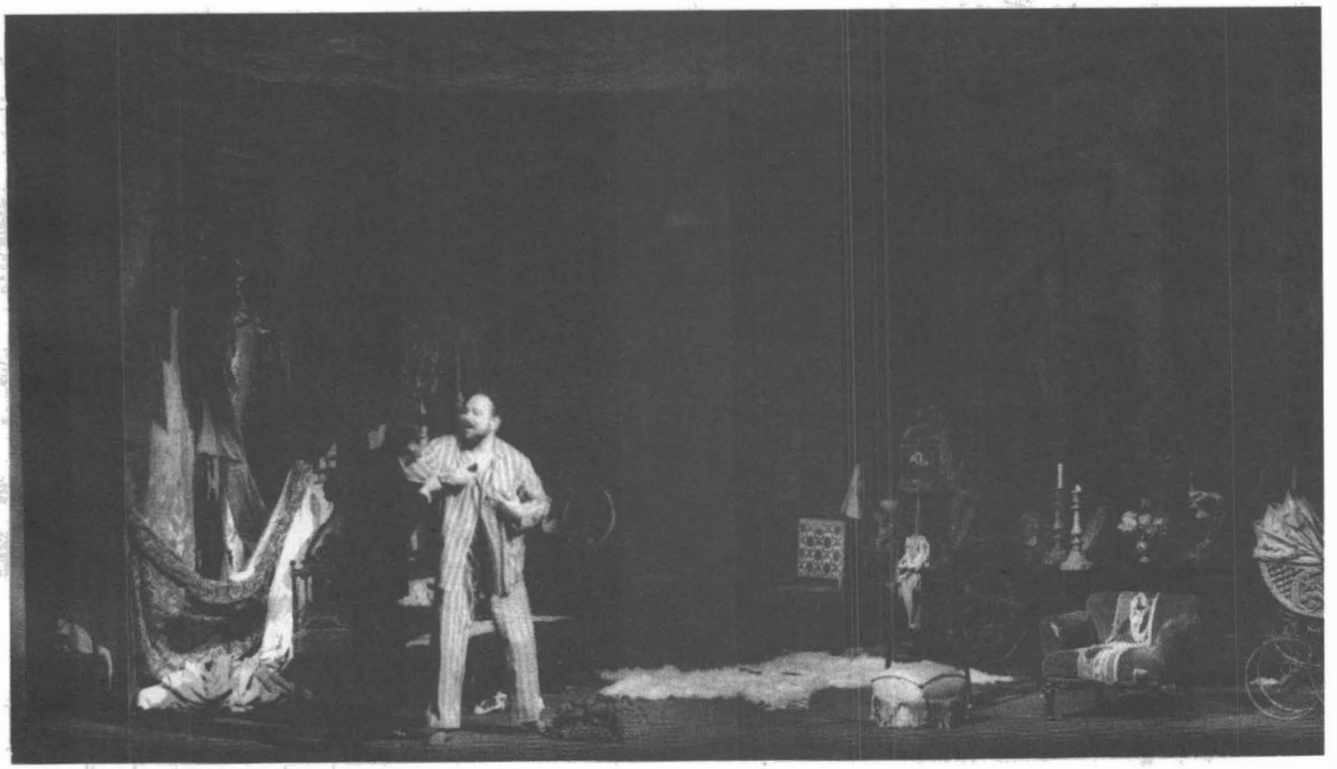
În 1957, după o stagiune la Craiova lângă Vlad Mugur (acolo a pus în scenă o piesă a actorului Florin Vasiliu şi *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu, având în distribuţie mulţi actori din promoţia „de aur", cu Gheorghe Cozorici în rolul lui Tudor), a fost chemat la recent înfiinţata Secţie română a Teatrului din Oradea şi numit regizor. Imediat, pentru a completa trupa, a trimis scrisori unor actori – Dorel Urlăţeanu, George Popa Mijea, Constantin Adamovici, Ilie Iliescu, Ricardo Colberti. M-a chemat şi pe mine de la Galaţi. M-a onorat numindu-mă regizor secund la *Ciocârlia* de Jean Anouilh. O alegere riscantă în vremea aceea. (*Bal la castel* de Anouilh şi *Întâlnire la Senlis* au fost în paralel interzise la Bucureşti şi Timişoara). A fost primul spectacol fără cortină (era în 1958!) şi cu o scenă care avansa peste fosa orchestrei. Superbul decor, aparent simplu, radical esenţializat – ca şi costumele – după gândurile lui Radu, erau create de Tody Constantinescu. A fost o muncă minunată făcută cu pasiune de majoritatea actorilor. Când s-a dat afişul la tipar, Radu m-a surprins printr-unul din marile gesturi generoase de care e plină cariera lui de regizor şi cu deosebire de profesor. A cerut secretarului literar să înscrie la regie: Radu Penciulescu şi Valeriu Grama. Dimensiunea generozităţii lui, în cazul acesta, e dată de importanţa deosebită pe care el şi Teatrul din Oradea o acordau spectacolului.

Prezentarea în turneu la Bucureşti (îmi amintesc şi acum publicul de elită care venise să vadă pe scenă o piesă a unui autor francez contemporan, printre spectatori aflându-se Tudor Vianu, Aura Buzescu, Sică Alexandrescu, Radu Beligan) a fost un veritabil succes, spectacolul fiind primit cu entuziasm. După părerea lui Valentin Silvestru este cel mai important spectacol al stagiunii teatrale 1957–1958. Curând după aceea, Radu a creat cu *Montserat* de Emmanuel Roblès un spectacol de mare rigoare, purificat, esenţializat, cu o tensiune care urca cutremurător, încheiat cu un demonic moment actoricesc, poate cel mai înalt pisc al carierei actorului Ion Marinescu, în rolul comandantului Iyguerdo.

Ana Maria NARTI

Baltagul lui Radu Penciulescu se străduieşte să găsească în recompunerea scenică a dialogului şi a acţiunii o cât mai supusă prezentare a creaţiei care i-a folosit de izvor. Această fidelitate extremă, această subordonare programatică faţă de spiritul operei literare, are în momentul de faţă o însemnătate principială pentru teatrul nostru. Pentru că, indiferent dacă se adresează marilor balade populare sau dacă pleacă de la scrierile epice şi lirice ale unor autori de primă mărime, textul spectacolului care caută să ajungă la sensurile mari ale tradiţiei legendare româneşti are nevoie de multă umilinţă, de o deosebită voinţă de supunere faţă de metodele sale, atât de bogate. Altfel, este foarte uşor ca textul să alunece, cum s-a întâmplat şi în alte realizări, pe panta produsului artizanal, sclipitor şi găunos. Şi cum nu dispunem deocamdată de repertoriu bogat în acest domeniu, cum deci teatrul care-şi va propune o asemenea montare va fi deseori obligat să-şi alcătuiască propria dramatizare, exemplul lui Radu Penciulescu se cuvine să fie reţinut. El ilustrează o tendinţă deosebit de importantă pentru noi, tendinţă care caută în materialul literar şi interpretativ întemeiat pe tradiţia poporului, şi a prelucrării culte de folclor nu aspectele superficiale, ci spiritul, climatul lăuntric, atmosfera afectivă şi de gândire care determină esenţial dinăuntru comuniunea artei moderne cu acumulări condensate în creaţia poporului.

Ca toate piesele de acest fel, *Tango* are de câştigat din împletirea modalităţilor de interpretare care răspund în acţiune caracterelor complementare ale partiturii. Penciulescu a realizat, cum arătam, această unitate a contrariilor înlănţuind înşelătoarele înfăţişări ale firescului realist de suprafaţă, pentru a le nega, mereu, prin amănuntul ireal, parcă desprins dintr-un coşmar. De aceea, detaliul – obiectul mărunt, gestul mic, intonaţia de moment – şi mai ales legătura violentă

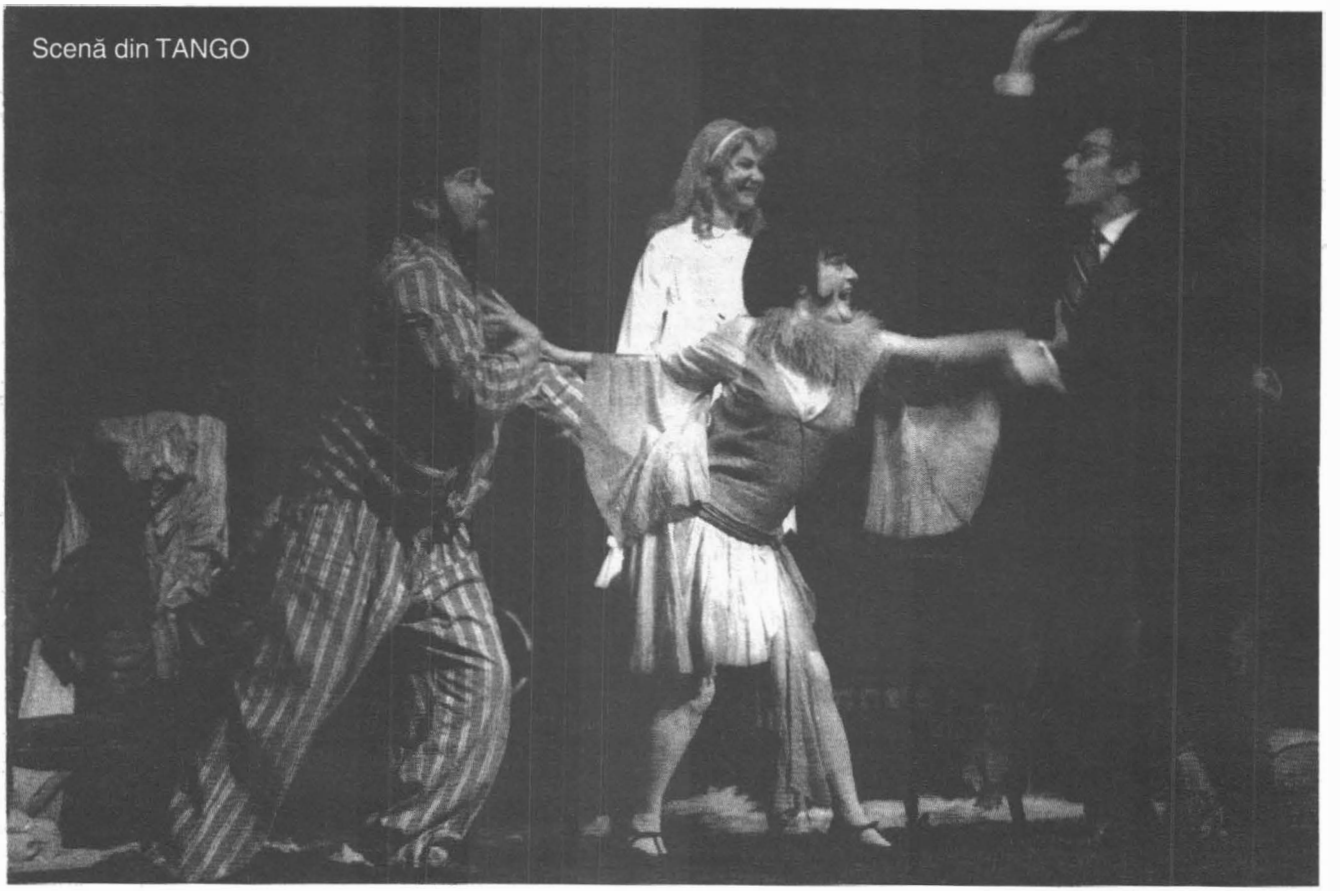


George Constantin în TANGO de Mrozek – 1967

surprinzătoare, care se naşte între parte şi întreg, constituie motorul spectacolului, prin forţa primă care supune şi redescoperă textul în joc. [...]

Şi, în această privinţă, regizorul a ales drept, pentru că într-o asemenea compoziţie au însemnătate în primul rând nu concluziile – care se reduc la o teză demonstrată didactic, aproape matematic – ci, însăşi creşterea, desfăşurarea procesului reprezentat parabolic, trecerile, schimbările, prefacerile şi devenirile care ţes viaţa faptului real. Poate că de aceea regizorul s-a despărţit de acea pasiune a teatrului nud, care părea să-l stăpânească exclusiv până acum. El a simţit probabil că, reprezentat schematic, un asemenea text poate să moară, să se micşoreze până la teza uscată, pierzând tocmai acea multitudine de trimiteri corecte, care îi dă puterea de fascinaţie. [...]

Această tragică şi, din păcate, mult prea reală istorie contemporană, geometric expusă de Mrožek, capătă, în spectacolul de la Teatrul Mic, o claritate de ardere albă. Regizorul orchestrează atent acţiunile mărunte şi mari, urmărind tot timpul împreună reacţiile celor şapte personaje. Studiul simultan de atitudini şi manifestări intersectate începe şi se continuă mult timp ca o comedie – stranie, fără îndoială, şi străbătută de tresărirea presimţirilor negre, dar plină de voiciune, strălucind nu o dată în reflexele jucăuşe ale unei veselii aproape copilăreşti. Nu este un efect accidental. Însăşi natura realităţilor evocate impune acest ton. Este vivisecţia netulburatei „libertăţi" a intelectualului, închis, de fapt, iremediabil în temniţa de cuvinte sterpe pe care singur şi-a clădit-o. Această seninătate infantilă, lipsită de răspundere şi amorală, este necesară în scenă, cu tot farmecul ei, pentru a explica puterea de seducţie a noului conformism al nonconformismului.



Scenă din TANGO

„Nevoia de Penciulescu"

„Penciulescu, pentru generaţiile tinere, înseamnă, azi, prea puţin, este inevitabil. Dar a existat un *spirit Penciulescu* într-o perioadă de restrişte cumplită, a existat un *duh* al teatrului răscolitor – am numit spiritul liber al generaţiei sale – şi a mai fost dragostea pentru teatru a unor mari regizori – Ciulei, Esrig, Pintilie, Ion Cojar, Vlad Mugur şi atâţia alţii, Dumnezeule, Doamne –, care îndreptăţesc neuitarea. Şi mi-aş intitula însemnările: Nevoia de astfel de mari creatori... Nevoia de Penciulescu!"

(Dorel DORIAN)

Nu l-am cunoscut pe Radu **Penciulescu**. Nici măcar nu l-am zărit vreodată. Nu i-am văzut nici unul dintre spectacole. Nu am avut şansa să-i pot audia vreun curs sau de a asista vreodată la repetiţii. Din nefericire!

Am citit însă o carte ce se numeşte chiar *Radu Penciulescu*. O colecţie de scrisori, cronici, mărturii, studii teoretice despre cariera unui mare regizor, pedagog, director de teatru, teoretician, dar, mai ales, despre un om „de cultură aleasă, înzestrat cu tact şi delicateţe ce frizează, uneori, fragilitatea, generos şi cu simţul frumosului, de o modestie impresionantă" (Ovidiu Iuliu Moldovan).

Ce-am descoperit în această carte? Am descoperit existenţa fascinantă a unui om care a stârnit adevărate „războaie" (de pildă cu *Regele Lear*), care „s-a aruncat" într-o concurenţă acerbă (cu Ciulei, cu Esrig, Giurchescu, Pintilie), inaugurând şi conducând Teatrul Mic din Bucureşti, care a dăruit din harul şi cultura sa actorilor şi regizorilor tineri ce-l înconjurau şi venerau, care a părăsit această ţară, după cum chiar el mărturisea, pentru că nu a mai suportat să fie condus de oameni pe care nu-i respecta, nu a mai putut avea şefi inculţi şi răi.

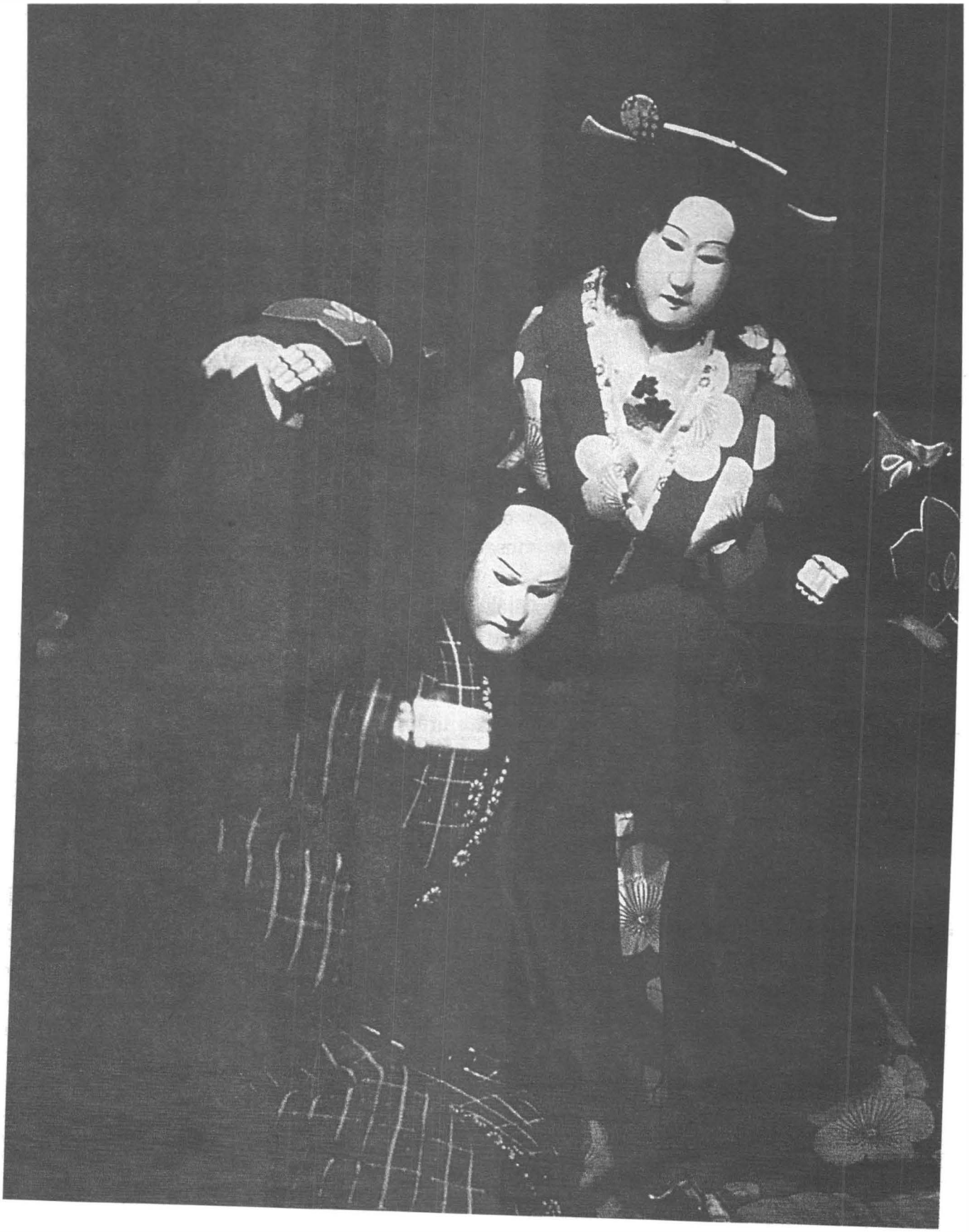
Şi a plecat în lume. În Scoţia, Suedia, Franţa, Finlanda, S.U.A., Canada pentru a împărtăşi şi-acolo din talentul său, din dragostea pentru mirifica, veselă sau tristă, lume a teatrului. Totuşi, „şi-a păstrat umorul şi duioşia îmbrăţişărilor, şi-a păstrat dragostea şi curiozitatea de veşnic adolescent [...], aerul său inconfundabil de normalitate, de armonie [...]" (Irina Petrescu).

Domnule Penciulescu, am citit (tot în această carte, într-o scrisoare trimisă profesorului Valeriu Moisescu) că interesul pentru teatrul adresat publicului v-a scăzut şi că, în consecinţă, v-aţi dedicat carierei pedagogice. Chiar dacă sunt convinsă că sunteţi un om ferm şi hotărât, vă adresez totuşi o mare rugăminte. O rugăminte venită de la un om care, din cauza vârstei, nu a avut şansa să se întâlnească niciodată cu vreuna dintre creaţiile dumneavoastră. Nu v-a putut urmări firul demonstraţiilor scenice, bogăţia „eroilor" puşi în mişcare de mâna regizorului Radu Penciulescu.

Poate cu gândul la cei ce acum descoperă farmecul teatrului vă veţi răzgândi şi veţi mai „învolbura" măcar o dată această minunată şi totodată crudă lume a teatrului.

Ioana ICHIM ANGHEL

Nu pot încheia înainte de a le mulţumi celor ce mi-au înlesnit această „întâlnire" cu Radu Penciulescu, adică celor ce au realizat „culegerea de texte": coordonatorului Valeriu Moisescu şi colectivului de redacţie format din Ion Cazaban, Nicolae Mandea, Raluca Moisan, Gabriel Avram, Alina Mang şi Oana Borş.



Carmen STANCIU

Zeami
sau arta misterioasei flori

Marea majoritate a europenilor privesc Japonia ca pe o curiozitate. Doar câţiva – poate cei cu mai multă răbdare, calitatea cea mai apreciată de orientali, dar şi cel mai greu de dobândit – au revelaţia unei mari culturi, revelaţia unui popor ce şi-a creat un univers propriu în care măsura tuturor lucrurilor este FRUMOSUL. Inima japonezilor răspunde la orice chemare care se adresează sufletului.

Drama japoneză Nô s-a născut în secolul al XV-lea din amestecul de ritualuri practicate la festivalurile zeilor shito. Această îmbinare de tradiţii diferite – religioase, muzicale, mimice, poetice – dă Teatrului Nô un aspect complex şi ermetic.

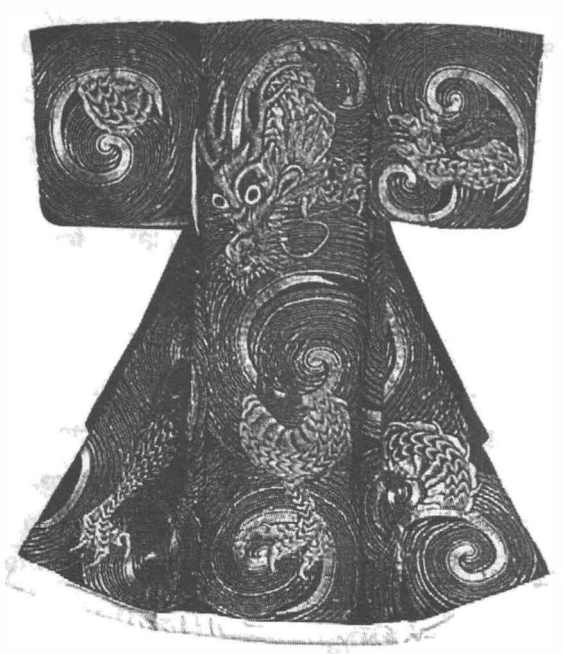
Teatrul Nô este, înainte de toate, un teatru profund religios. Influenţată puternic de preceptele Budhismului Zen, această formă de artă se bazează pe atitudinea contemplativă, atitudine ce plasează omul în contact cu substanţa absolută a lumii, identificându-l cu ea. Iniţial, piesele Nô au fost concepute pentru o categorie restrânsă de spectatori, pentru cei care dispuneau de pregătirea necesară spre a înţelege *aluzia*. Actorul de Nô lucrează cu un sistem de semne dinainte elaborat şi cunoscut în egală măsură de el şi de spectator. El va cultiva însemnătatea gestului, arta de a-şi controla gândurile, cuvintele şi mişcările. Va da importanţă răbdării. Fiecare subiect întruchipează o emoţie sau o relaţie originară omenească, iar intensitatea şi splendoarea poetică a acestora este purificată prin excluderea oricăror elemente de prisos. Şi astfel, tema aleasă va fi ridicată pe planul universalităţii prin puritatea şi intensitatea trăirii.

Cel care a reglementat forma în care Teatrul Nô s-a păstrat până astăzi şi care, mai mult decât atât, a fixat pentru totdeauna regulile de interpretare este Zeami Motokyo, născut în 1363 şi vieţuind 81 de ani. După moartea tatălui său, marele actor Kanami, Zeami devine conducătorul şcolii Kanze–Nô, trupă care îşi domina rivalele din epocă. Aceste condiţii i-au permis să-şi aprofundeze arta pe toate planurile: acela al reflecţiei teoretice (prin redactarea unor cărţi ce stabilesc „tradiţia secretă a Teatrului Nô"), acela al compoziţiei dramatice (prin scrierea de librete originale sau adaptate) şi, în sfârşit, în plan scenic (prin punerea în practică a teoriilor proprii în spectacolele trupei sale).

Lucrările sale despre arta Teatrului Nô – datând din secolul al XIV-lea – dovedesc o mare profunzime a spiritului şi o cunoaştere neegalată a fenomenului teatral. Zeami este singurul teoretician de teatru care a discutat în lucrările sale despre toate componentele spectacolului de teatru. Cele douăsprezece cărţi prin care stabileşte normele de compunere şi reprezentare ale Teatrului Nô tratează atât literatura dramatică cât şi arta

actorului – nescăpând din vedere importanţa publicului.

Dacă am încerca o trecere în revistă a teoriilor teatrale occidentale, am începe, desigur, cu *Poetica* lui Aristotel, considerată cea dintâi încercare valoroasă de explicare a fenomenului teatral. Stagiritul descrie – într-un mod extrem de precis – cum trebuie să fie scrisă o piesă, dar nu spune aproape nimic despre cum trebuie să fie interpretată sau receptată de public. El compară creaţiile literare (inclusiv drama) cu scrierile de factură istorică sau discută raportul dintre Teatru şi Realitate. După Aristotel, esenţa teatrului este imitaţia unei acţiuni, atrăgând atenţia dramaturgului că, atunci când scrie, nu trebuie să-şi portretizeze personajele din exterior – aşa cum ar face un poet epic – ci să încerce să intre înăuntrul lor, să privească lumea din unghiul lor de vedere. *Poetica* sa trateză reprezentarea pieselor ca pe un subiect secundar, totuşi, din informaţiile care au străbătut prin timp până la noi, putem înţelege că tragedia greacă impunea un joc actoricesc extrem de evoluat, un joc de tip stilizat. *Poetica* lui Aristotel, redescoperită în perioada Renaşterii, devine obiect de studiu şi punct de plecare pentru teoreticienii artei dramatice care încearcă să-şi dezvolte propriile teorii, dar discursul se va cantona, din nou, în jurul regulilor de scriere a dramei (problema subiectului, a construcţiei sau a stilului), tehnica interpretării fiind prea puţin discutată (singura excepţie fiind lucrarea lui Leone de Somi intitulată *Un dialog despre interpretare*).



Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea începe să crească interesul de a teoretiza în tratate jocul actorilor. Luigi Ricoboni cu lucrarea *Despre arta declamaţiei*, fiul său, François Ricoboni cu *Arta teatrului* şi Pierre Remond de Saint-Albine cu *Le comedien* sunt publicaţi, scrierile lor constituind o serioasă bază de cercetare pentru celebra lucrare a lui Denis Diderot – *Paradoxul despre actor*, cea mai importantă şi mai completă dintre teoriile occidentale referitor la jocul actorilor. Toate aceste lucrări sunt însă doar discuţii asupra unor tehnici de interpretare care, de cele mai multe ori, nu sunt fundamentate estetic. Ideea centrală se învârte în jurul interogaţiei: interpretare bazată pe emoţie reală, pe *trăirea* rolului, sau *interpretare cerebrală*, bazată pe observaţia intelectuală, conflict ce va continua şi în secolul al XIX-lea, când William Archer pune problema alegerii între *mască* şi *faţă* – câştig de cauză având *masca*. Cu toate acestea, teoriile teatrale moderne par să ceară actorului să uite de public, să fie independent faţă de el. Aplicând metoda lui Stanislavski, actorii încearcă să-şi păstreze adevărul emoţiei imaginându-şi că sunt despărţiţi de sală (deci

de public) printr-un al patrulea perete.

În debutul lucrării *Lecţii pentru dobândirea stilului şi a florii*, Zeami insistă tocmai asupra ideii că arta spectacolului constă în a oferi publicului dragoste şi consideraţie. A juca în faţa unui public format din persoane cu gusturi diverse şi a reuşi totuşi să captezi inima tuturor – acesta este scopul actorului, ţelul său. Cele douăsprezece tratate ale lui Zeami despre Teatrul Nô au fost considerate (până în 1909, când au fost publicate pentru prima oară) drept tratate secrete şi nu puteau fi studiate decât de membrii clanului său, trupa Kanze–Nô. Doar atunci când au putut fi citite şi cercetate de toţi specialiştii, s-a putut constata că Zeami a reuşit să elaboreze o teorie care reunifică două metode de bază ale interpretării actoriceşti: *imitarea* şi *devenirea*. Tehnica *imitaţiei* este ceea ce numim în mod obişnuit *interpretare realistă*. Aceasta este cea mai importantă dintre tehnicile moştenite de Zeami de la tatăl său, şi constituia marele atu al strălucitorului Kanami. Istoria ne-a dovedit – şi continuă să o facă – că nici o formă de artă (interpretativă sau literară) nu se poate detaşa de realism. Aşa s-a întâmplat şi cu Teatrul Nô. *Imitaţia* înseamnă să copiezi atitudini şi expresii faciale într-un mod cât mai realist; înseamnă să

observi acţiunile umane, să le analizezi şi să le reproduci, dacă este posibil, până în cele mai mici detalii. O imitaţie completă din punctul de vedere al lui Zeami înseamnă o *identificare totală* cu personajul pe care actorul se străduieşte să-l interpreteze. Ţinta actorului trebuie să fie simularea personalităţii umane. Pentru asta este privit el, actorul profesionist. A fi imaginea completă a personajului pe care îl interpretezi şi a te purta ca el este condiţia primordială a imitaţiei. Dar *imitaţia* este doar punctul de pornire al jocului actoricesc. Trebuie ca actorul să asimileze toate trăirile personajului imitat pentru a *deveni* personajul imitat. Când actorul imită ceva, el îşi manipulează corpul ca pe un obiect – putem spune că pictează un portret folosindu-şi corpul drept pânză. Dacă ar rămâne la simpla imitare – oricât de realistă – a personajului, am sesiza imediat o ruptură, o scindare între corpul şi mintea sa. În momentul în care reuşeşte să asimileze complet personajul, el trăieşte, simte cu adevărat în inima şi în mintea sa emoţiile, motivaţiile personajului. În aceste ocazii, corpul şi mintea sa devin un tot unitar şi nu va putea niciodată uita textul sau mişcările pe care trebuie să le facă personajul său pe scenă. Cheia dată de Zeami este unificarea acestor două stiluri de joc, a acestor două metode, supunându-le unei singure intenţii ideatice. Potrivit acestei chei,

construirea rolului se face pornind de la starea de bază, iar gestul se naşte, apoi, din starea interioară. Dar nu este uşor să muţi ochiul minţii în afară şi înăuntru, totodată. În realitate, în timp ce omul obişnuit are tendinţa de a-şi manipula, de a-şi controla propriul corp ca pe un obiect, actorul înclină mai mult către o imitare a realităţii, uitând să păstreze gândul călăuzitor – uitând, deci, de motivaţie, atras fiind de formă.

Arta actorului este explicată metaforic de Zeami printr-un trup alcătuit din epidermă, carne şi oase. Scheletul îl constituie talentul înnăscut; carnea – elementele adăugate prin educarea acestuia, iar epiderma – o materie care acoperă acest corp, dându-i strălucire, aură. Dar un bun actor trebuie nu numai să

cunoască aceste trei elemente, ci şi să ştie cum să le armonizeze. Când un interpret atinge acest grad de perfecţiune, el îşi fascinează pur şi simplu audienţa, subjugând-o prin puterea dobândită de la talentul său, siguranţa bazată pe cunoaşterea perfectă a tuturor artelor componente şi aura emanată de transformarea sa în personajul pe care îl interpretează.

Disciplina actorului este, în primul rând, una de ordin moral. Ca şi Brook mai târziu, Zeami are viziunea actorului ca fiinţă ce se formează continuu, nu ca persoană disponibilă, extravagantă şi ludică. El afirmă că acel om înzestrat cu darul actoriei trebuie să înceapă să studieze de la şapte ani şi să continue până va fi prea bătrân pentru a mai putea urca pe scenă.

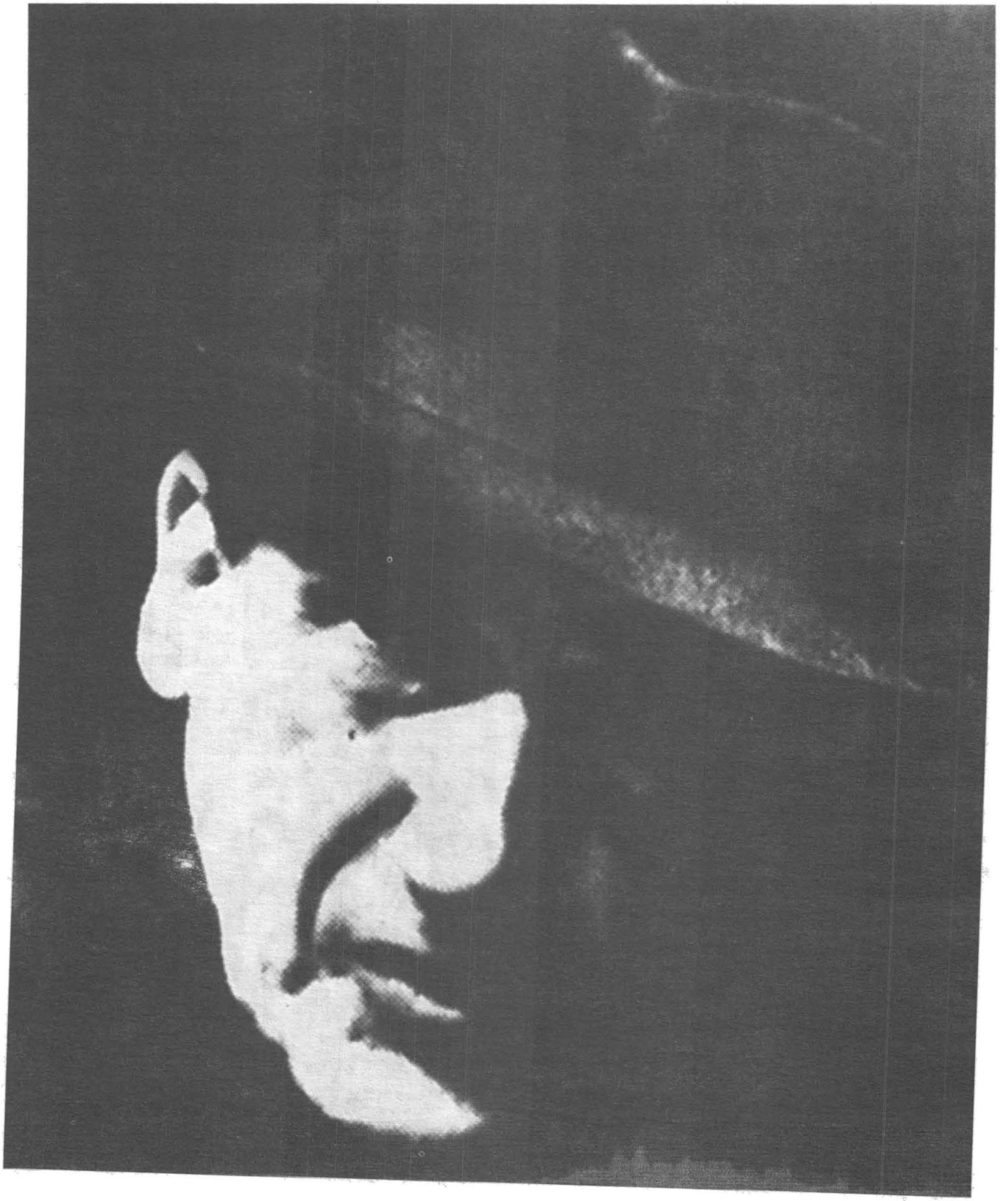
Încununarea, chintesenţa teoriilor lui Zeami despre Teatru o constituie însă formularea noţiunii *hana*. Traducerea literară a acestui cuvânt este *floare*, dar imaginea pe care Zeami vrea să o creeze este combinaţia dintre *mireasma unei flori* şi *charisma*, aura unui actor. El foloseşte *floarea* ca simbol al *frumosului creat* de interpretarea actorului. Utilizând acest simbol ce vine din natură, el păstrează o legătură adâncă între forţele schimbărilor în natură şi munca actorului care încearcă, prin arta sa, să re–creeze realitatea, viaţa. A iubi şi a admira *floarea* înseamnă a iubi frumuseţea de o clipă a teatrului; *floarea* este imaginea frumuseţii care se stinge şi te lasă – fizic – cu mâinile goale, dar a cărei amintire moare doar odată cu tine.

Potrivit definiţiei lui Zeami, *floarea* înseamnă Fascinaţie, iar fascinaţia derivă din *noutate*. *Noutatea* este ceva ce spectatorul nu a mai văzut înainte. *Floarea* este un mod de interpretare ce dă publicului un sentiment straniu. Această modalitate de joc rezultă din tehnica de a face ceva vechi să pară nou, utilizând doar arta actorului. Tehnica porneşte de la imitarea gesturilor familiare, alternate, foarte atent, cu elemente necunoscute sau schimbate, diferite, care să reînnoiască în mintea spectatorului imaginea vieţii. Nu există nici o acţiune reală care să poată fi reprodusă perfect, dar o acţiune reală poate fi redimensionată şi readusă la stadiul său ideal doar prin jocul stilizat al actorului. *Floarea* este

un semn de excelență, semnul atingerii celui mai înalt nivel de profesionalism artistic. Atunci când un actor atinge în cariera lui acest prag, el devine un inițiat în *arta misterioasei flori*, o floare pe care o dăruiește publicului – repetând, parcă, gestul în care Budha oferă celui inițiat floarea de lotus a iluminării, confirmând originea religioasă a teatrului și misiunea sa sacră.

De cele mai multe ori, la contactul cu Teatrul Nô, spectatorul european admiră imagini și gesturi, fără a le stăpâni decodificarea. De unde vine atunci senzația de împlinire, de recunoaștere a unor gânduri, idei sau trăiri transpuse – parcă pentru prima dată – în mișcare de actorul de Nô? Admirația și înțelegerea vin din faptul că cele mai multe dintre spectacolele occidentale ne trezesc mai degrabă nostalgia lecturii decât imaginația teatrală, în timp ce spectacolul Nô are funcția de a ne conduce spre invizibil, lăsându-ne să dăm frâu liber imaginației.

Și atunci, poate că nu întâmplător cele mai frumoase cuvinte despre teatru și arta actorului le spune un personaj de Teatru Nô: „Acest frumos, atât de scurt... care schimbă clipa îndurată pură: niciodată nu-l vom mai revedea – asemenea acelor ființe efemere, care nu fac decât să treacă, el este, aici, emanație pură, abstracțiune perfectă a vieții însăși...".



TADEUSZ KANTOR

Sorin CRIȘAN

Tadeusz Kantor

Teatrul memoriei

Întreaga creație regizorală a lui Tadeusz Kantor (1915–1990) pare a sta sub semnul unei *ontologii programatice*. În aparență, termenii sintagmei se refuză reciproc. Să ne amintim însă că printre primele montări ale lui Tadeusz Kantor se găsește *Întoarcerea lui Ulise* de Stanislaw Wyspiański (1944), iar printre ultimele *Nu mă voi întoarce niciodată* (1988). Avem surpriza de a descoperi un „teatru al morții", după formula lui Kantor însuși, în care scena este una a vieții ce se expune prin dublul său, moartea. Așa încât, prin teatrul pe care îl propune, existența nu este un traseu implicit, ci temă obsesivă, egală ca interes doar cu cea a memoriei. Kantor sosește în universul nostru teatral ca un clandestin, în măsura în care atitudinea sa devine necruțătoare cu valori recunoscute ca inalterabile până atunci; el iese din scenă și din viață în decembrie 1990, ducând cu sine „magia" unor reprezentații care nu acceptă repetiție în lipsa maestrului, decât cu riscuri majore. Teatrul Cricot 2 (fondat la Cracovia în 1955, pe scheletul Teatrului Independent, apărut în 1942, sub ocupația opresivă a naziștilor) a prezentat un singur spectacol în absența lui Kantor: *Astăzi este aniversarea mea* (1991). Reprezentația nu a avut decât suportul vocii regizorului, înregistrată pe bandă magnetică. A fost, desigur, ultimul său spectacol și cel care a demonstrat – pentru a câta oară? – că viața este o farsă tragică, o imobilizare a memoriei în conjugarea lui „a muri".

Tadeusz Kantor – regizor, pictor și scenograf. A-l înscrie pe autorul *Clasei moarte* într-una dintre aceste definiții este, mai degrabă, o nesăbuință, întrucât Kantor de la începutul activității sale și până la ultima sa indicație scenică s-a găsit într-o permanentă avangardă (chiar și acest termen îl găsește inadecvat și inoperant), într-un refuz constant al oricărei înregimentări; denominația pe care i-o putem acorda artistului polonez este, mai degrabă, aceea de creator. Între 1934–1939 a studiat pictura și scenografia la Academia de Arte Frumoase din Cracovia; aici a fost elevul lui Karol Frycz, prietenul și admiratorul lui Edward Gordon Craig, și s-a lăsat influențat de constructivismul rus și german, de dadaism și suprarealism, de Marcel Duchamp (1887–1968), de la care a preluat, probabil, ideea realității re-cunoscute, de Francis Picabia (1879–1953), cel care, după 1940, va crea ceea ce a numit *suprairealism*, iar după 1948 *nonfigurație psihică*. Până în 1975, anul consacrării mondiale cu *Clasa moartă*, Tadeusz Kantor se definește ca un creator cu semne personale, atât prin originalitatea formală a reprezentațiilor sale cât și

structural, consemnând un teatru autobiografic, mai precis, un teatru în care regizorul găseşte ca resursă predilectă propria existenţă. *Clasa moartă* şi *Wielopole, Wielopole* (1979) vor fi expresia cea mai limpede a teatrului ca memorie. Manifestele din această perioadă teoretizează opţiunile creaţiei şi descriu evoluţia conceptelor sale. *Teatrul informal*, publicat în 1960, este un răspuns la *formismul* lansat între 1917–1922 în jurul expresioniştilor polonezi: L. Chwistek, T. Czyzewski şi S.I. Witkiewicz, care considerau arta ca „formă pură", cu totul străină de fond. Kantor recuperează valoarea materiei brute, distrugând forma materiei contingente. Manifestul *Ambalaje* (1962), completare şi corijare a celui dintâi, propune gestul *dezinteresat* şi utilizarea obiectelor declasate în plan minimal. Manifestul nu a fost o consecinţă a artei pop, care transformase supraproducţiile industriale în fetiş, ci rezultatul cuceririi unei autonomii în sine a obiectelor de „rang inferior", aruncate în „pubelă" din neatenţie şi omisiune. Referinţa este evident la obiectele *ready-made* ale lui Marcel Duchamp, cu transpunere practică în *Găinuşa de baltă* de Witkiewicz, cîţiva ani mai târziu, unde actorii, „ambalaje" în costume de sac, au calitatea de obiect scenic şi acţionează prin realitatea afişată. Problema nu este aceea a asocierii şi relaţionării, ci a unei egale semnificări a obiectelor prezente în spaţiul scenic. Cu *Manifestul teatrului zero* (1963), accentul se deplasează de la cuvintele rostite „în surdină" spre gest. Totuşi, aşa cum va afirma însuşi Kantor, textul îşi păstrează un constant atribut de *însoţire*: *„Pentru mine, textul literar este de o importanţă extraordinară, constituie o concentrare, o condensare a realităţii, o realitate concretă. Este o încărcătură explozivă care trebuie să explodeze. Nu este o bază pentru teatru. Nu este nici un impuls şi nici o inspiraţie. Este un partener. În fond e cam aşa: noi nu-l jucăm pe Witkiewicz, noi jucăm cu Witkiewicz*". În planul semnificaţiei, reducerea la zero reprezintă negarea şi distrugerea practicii cotidiene; este, altfel spus, o modalitate de întoarcere la memorie prin relicvele la care avem acces. Urmează manifestul *Teatrul evenimentelor* (1968), apoi *Teatrul imposibil* (1969) şi *Manifest 1970*. Acesta din urmă este o continuare a *Teatrului zero*, „cu noţiuni despre eliminarea expresiei şi a tuturor consecinţelor care decurg de aici". Este momentul în care Kantor concepe teatrul ca o artă cu adevărat reală: tot ceea ce se întâmplă pe scenă este o realitate imposibil de negat, iar creaţia se defineşte ca o „cunoaştere a realului".

În 1975, când creează cu Teatrul 2 *Clasa moartă* (denumită „reuniune dramatică"), Kantor este un nume binecunoscut. Cu acest spectacol însă ajunge la o glorie ce va traversa meridianele. Montată în Galeriile Krysztofory din Cracovia, *Clasa moartă* foloseşte ca puncte de pornire *Tumoarea cerebrală* de Witkiewicz, *Tratatul despre manechine* şi *Pensionarul* de Bruno Schulz; se pot face referinţe şi la Witold Gombrowitz, cu reflecţiile sale asupra şcolii. De fapt, cei trei autori reprezintă, de-a lungul întregii cariere artistice a lui Tadeusz Kantor, familia sa spirituală. Spectacolul pare a fi rodul defulării unui personaj de coşmar: elevi decrepiţi, reîntorşi în băncile unei clase şi însoţiţi de păpuşi cadaverice, oarecum altoite pe

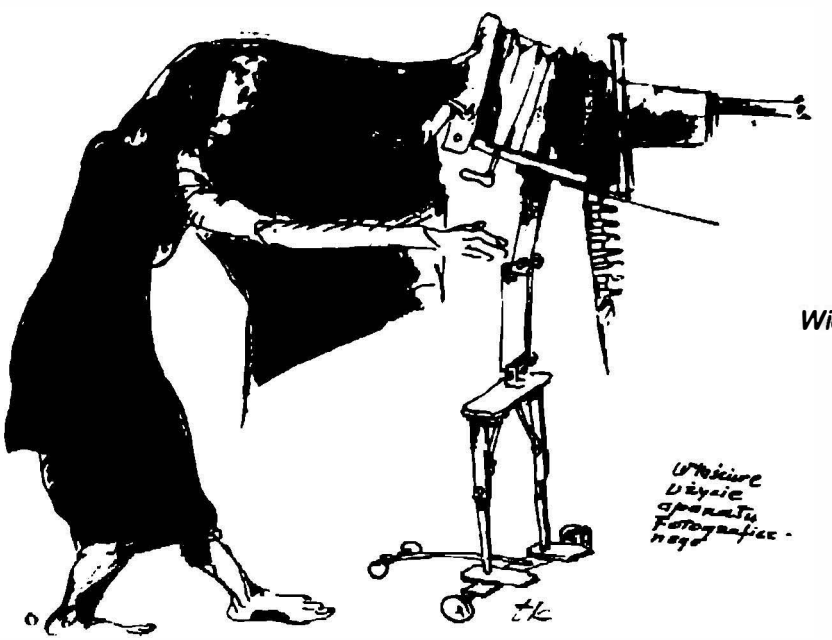
trupul lor, încearcă să aducă la viaţă un timp mort. Kantor, prezent în scenă, ca în majoritatea spectacolelor sale, pentru a sublinia efectul de antiiluzie, conduce întreaga reprezentaţie asemeni unui şef de orchestră, fără a avea rolul unui personaj şi fără a câştiga o funcţie metateatrală. Kantor, „omul din colţ", este aici ceea ce este şi în cotidian: regizor (principiul este, iată, acela al unui happening). Timpul şi memoria devin dimensiuni ale scenei, iar acţiunea se desfăşoară filmic, angrenând, pe fondul unui *Vals francez*, binecunoscut la începutul secolului, mişcarea cataleptică a unor bătrâni-elevi, personaje care şterg urma dintre lumea vie şi cea dispărută. Manechinul lui Kantor se opune marionetei definite de Craig. La cel dintâi are rolul de a însoţi actorul – materia vie este alături de cea defunctă –, iar la cel din urmă substituie actorul, anunţându-i supremaţia absolută. La câtva timp după prima reprezentaţie cu *Clasa moartă*, Tadeusz Kantor scrie: *„CLASA MOARTĂ/ de-a lungul vremii/ a încetat de a mai fi teatru/ ea a devenit/ cartea mea de rugăciune laică./ Găsesc aici/ lecţii ale unor ştiinţe rare/ comandamente aproape divine/ avertismente eretice/ răspunsuri care insultă spiritul sfânt, pragmatic, constructiv şi loial/ sfaturi salutare şi infame,/ indicaţii împotriva a tot,/ consolări,/ speranţă/ şi libertate"*. *Clasa moartă* este spectacolul care pune în practică principiile teoretice ale „teatrului morţii". Manifestul, fundamental pentru întreaga creaţie kantoriană, concepe creaţia prin „transcrierea" scenică a unei lumi apuse. Textul literar, în opinia sa, este posesorul unei *întâmplări–întâmplate*. Textul literar este viu doar în clipa scrierii sale şi poate fi readus la viaţă prin actor; este vorba despre un nou recurs la memorie, însă, de această dată, prin folosirea unui vector emotiv. Iar opţiunea pentru tratarea textului ca univers sfârşit o explică însuşi Kantor: „numai morţii sunt remarcabili", doar ei definesc tragicul vieţii.

În 1979, Tadeusz Kantor începe lucrul la *Wielopole, Wielopole*, construcţie omogenă a unor amintiri din viaţa regizorului (şi chiar dintr-o viaţă „prenatală"), din martiriul polonezilor, din trecutul bisericii catolice etc., iar un an mai târziu prezintă spectacolul în biserica Sfânta Maria din Florenţa. Este, probabil, spectacolul care pune accentul decisiv pe vizualizarea datelor memoriei. Cu *Wielopole, Wielopole* (titlul repetă numele oraşului în care regizorul s-a născut), încearcă să transfere limitele scenice într-un hiperspaţiu amnezic. De altfel, teoretizând, Kantor vorbeşte despre „camera memoriei": *„Camera copilăriei mele/ este obscură, O CHICHINEAŢĂ îngrămădită./ Nu este adevărat că odaia copilăriei noastre/ ne rămâne însorită şi luminoasă în memorie./ (...)/ Este vorba de o cameră MOARTĂ/ şi de o cameră A MORŢILOR"*. Personajele-amintiri, tatăl-soldat, mama Helga, unchii Karol şi Olek, identici fizionomic şi prin ţinută etc., cu gesturi a căror repetiţie pune accentul pe memorie, sunt trataţi cu puţină îngăduinţă şi creează atmosfera unui drum al crucii. Având ca temă *dublul*, Kantor se lasă cucerit de spectrele trecutului său, este asemeni poetului din *Divina Comedie*, coborâtor în purgatoriu. Autorul polonez preia concepţia lui Witkiewicz, după care categoriile artei nu sunt categoriile vieţii şi propune

termenul de „act teatral", întrucât *acțiunea* presupune cu necesitate mișcarea, în timp ce *actul* poate fi imobil.

După *Wielopole, Wielopole* se remarcă spectacolele *Să crape artiștii* (1985) și *Astăzi este aniversarea mea* (1991). Cel dintâi este o călătorie printre amintiri, prin personajul Wit Stwosz (sculptor polonez al Renașterii, autorul unui celebru altar dintr-o biserică cracoviană), conturându-se o meditație asupra condiției artistului. Kantor se plasează într-o zonă liminală între două spații (ale memoriei), vrând parcă să argumenteze obtuzitatea privirii cotidiene și afirmă existența a ceva ce există dincolo de limita ochiului liber. Altarul se transformă din loc al preoției în celulă de închisoare, iar personajul Kantor se regăsește pe sine, ca într-o proiecție de multiple oglinzi, într-un timp revolut și într-un timp al propriei sale morți. Detenția nu este una fizică, ci, mai degrabă, una a amintirilor. Într-un eseu, *Reflexul*, Kantor scrie: „*Un pas în plus în această direcție și un surâs se poate schimba în grimasă, virtutea în crimă și o prostituată în fecioară*". În *Astăzi este aniversarea mea*, scaunul lui Tadeusz Kantor a rămas gol. Vocea sa, venită din difuzoare, a fost însoțită pe scenă de personaje din *Clasa moartă*, din *Wielopole, Wielopole* etc., din istoria Poloniei și a lumii (asasinarea lui Meyerhold de către Stalin așezând asupra spectatorilor stigmatul unei culpe metafizice), totul conturând un „vals" al morții, o ultimă liturghie laică.

Tadeusz Kantor afirmă, de pe poziția confruntării cu tradiția, întâlnirea spectatorului cu un teatru al neliniștii. Omniprezența creatorului, consemnul pentru salvarea valorilor mortificate, întreg „haosul" regizat, mărturisitor al unei lumi în degringoladă, totul în teatrul lui Tadeusz Kantor ne pune destinul sub semnul mirării.



Desen pentru *Wielopole, Wielopole*

Clasa moartă

Cuprins:

ILUZIE
Rugăminţi mute! degete.
IEŞIRE BRUSCĂ
INTRARE GRANDIOASĂ
PARADĂ.
Copilărie moartă
întoarcere la epavă
lecţie despre „Solomon".
Ultimele iluzii. Mare toast.
lecţie de noapte.
plimbări nocturne ale
bătrânului-cu bicicletă-pentru-
copii.

prostituată somnambulă.
bătrân-la-WC
femeie-într-o-fereastră.
mormânt adormit.
halucinaţii istorice.
soldat-al primului-război-
mondial
PETE fonetice
A FACE STRÂMBĂTURI
clopot, frână.
intrarea femeii de serviciu.
Supraveghetor la mai mult ca
perfect.
voce
fuga femeii de serviciu.
maşină familială.
naştere.
leagăn mecanic.
mari curăţenii de primăvară.
repetiţie a unei morţi la circ.
evenimentele important se pierd
în visul în desfăşurare.
lecţie după „Prometeu"
incident cu un CĂLCÂI.
cămile
declinări de DEGETE
simulacru de succes.
asasin secret în toalete
explicaţii şcolare.
femei-într-o-fereastră.
EXCURSIE DE PRIMĂVARĂ.

partea a doua

cârdăşie cu VIDUL.
înmormântare cu mare pompă.
zi a tuturor sufletelor mai
degrabă prelungită.
orgie simultană.
robinson colonial.
dagherotip istoric.
femeie-într-o-fereastră.
repetiţie a ultimei curse.

partea a treia

cântec de leagăn.
dialog mut
spălarea unui cadavru.
acţiune extravagantă a femeii-
cu-leagăn.
comportament şocant al
bătrânului-din-toaletă
bătrânul năucit cu bicicletă
pentru copii
merge pe bicicleta sa, luându-şi
la revedere de la toţi.
din acea clipă, el va continua
să meargă cu bicicleta şi să-şi
ia la revedere.

adulaţii respingătoare.
bătrânul surd
aduce veşti cutremurătoare!
INFINITATE, altfel spus curăţire
a urechii.
cursă nejustificată a bătrânului
surd
care de atunci va continua să
fugă fără încetare şi fără scop.

Două cadavre goale, victime
ale bătrânului-
din-toaletă
îi provoacă o criză de
apoplexie.
bătrânul-de-la-toaletă cade
mort
în tovărăşia camaradului
său
decedat
şi ei vor continua să cadă şi să
se
ridice veşnic, fiecare la rândul
său.
toaleta cadavrului continuă
curte funebră a soldatului din
primul
război mondial.
ezitări ale femeii-cu-leagăn.
de atunci ei vor repeta pe rând
gesturile lor din ce în ce
mai goale şi mai lipsite de sens
dispariţie neobservată a morţii/
femeie de serviciu
a prostituatei somnambule;

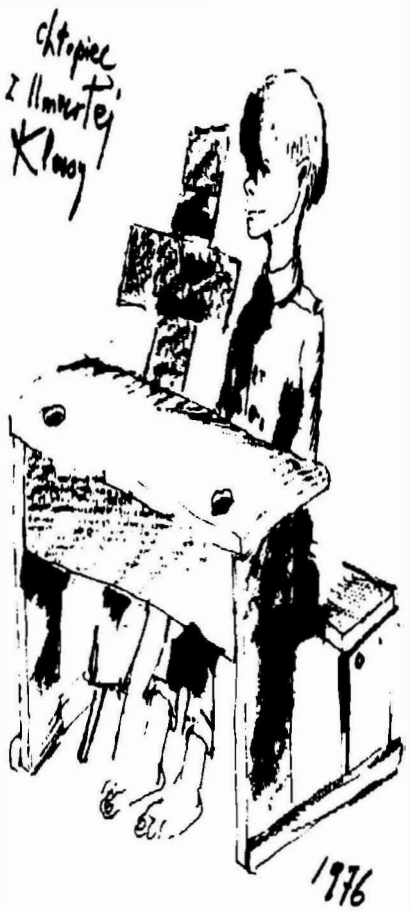
bătrânii joacă cărţi cu
ferparele de deces.
vor continua să joacă pentru
totdeauna
o întoarcere scandaloasă
moartea / femeie de serviciu în
noul său rol scandalos.
primul trece în eternitate cu
imnul său naţional austriac.

Teatrul automatelor continuă.

toţi repetă gesturile întrerupte
pe care

nu le vor sfârşi niciodată,
întemniţate de ei pentru
totdeauna.
femeia-din-fereastră continuă
să privească fix.
O SALĂ DE CLASĂ

ţâşnite din străfundurile
memoriei noastre,
undeva într-un colţ
câteva rânduri de sărmane
BĂNCI şcolare din lemn...
CĂRŢI uscate căzând în praf...
în două COLŢURI amintirea
ascunsă îndărătul pedepselor
primite demult şi
a figurilor geometrice desenate
cu
creta pe tablă...
TOALETA şcolii, unde se face
ucenicia primelor libertăţi...
ELEVII, bătrâni flecari pe
marginea
mormântului, şi absenţii...
ridică
mâna într-un gest cunoscut de
toţi
şi rămân astfel încremeniţi...
cereau ceva,
un ultim lucru...
ei ies... clasa se goleşte...
şi deodată toţi revin... în-
cepe atunci ultimul joc al
iluziei...
intrarea grandioasă a
actorilor...
poartă cu ei copilaşi,
nişte mici cadavre...
unii se clatină inerţi, cramponaţi
într-o mişcare disperată,
suspendaţi,
târându-se ca şi cum ar fi
remuşcarea conştiinţei,
ghemuiţi
la picioarele actorilor, ca şi cum
s-ar
căţăra pe aceste specimene
metamorfozate... creaturi
umane
exhibându-şi
fără ruşine secretele trecutului



lor...
cu EXCRESCENŢELE
propriilor
COPILĂRII...

DRAMATIS PERSONAE AL
„CLASEI MOARTE"

O FEMEIE DE SERVICIU –
bătrână primitivă
– execută fără oprire gesturile
reale ale
funcţiei sale.
Inutilitatea lor în procesul de
dezintegrare a CLASEI
MOARTE
sugerează uimitor, aproape în
manieră de
circ, natura tranzitorie a oricărui
lucru.
Aceste funcţii cele mai joase
trec
de la obiecte la persoane,
această toaletă a
corpurilor dezvăluie provinciile
cele mai îndepărtate
ale FEMEII-DE-SERVICIU –
MOARTEA
Metaformoza sa finală într-o
hidoasă
codoaşă leagă între ele
ideile
cele mai îndepărtate într-o re-
conciliere ne-compromiţătoare
dar
umană:

moarte–ruşine–circ–
putrefacţie–sex–artificiu–
degradare–
dezintegrare–patos–absolut...
Femeia de serviciu citeşte
„ultimele
ştiri"... 1914...
declararea primului RĂZBOI
MONDIAL...
asasinarea prinţului moştenitor
al Austriei la
Sarajevo... Supraveghetorul
cântă imnul
naţional austriac „O, Doamne,
ajută-l pe al nostru
Împărat"...
(în această parte a Poloniei
ocupate de
Austria personajul graţiosului
nostru suveran
Habsburg era un simbol folosit
în... vrăjile
rugăciuni ale bunicelor noastre
şi era luat în
derâdere acest magnific
manechin)
Un SUPRAVEGHETOR -
persoana din „clasa
cea mai de jos" inseparabilă de
clasa de şcoală, în
care a năvălit toată melancolia
timpului
trecut - perfect, căci va fi aşezat
în scaunul său
pentru eternitate - şi întoarcerile
sale echivoce la
viaţă sunt de asemenea unul
din renghiurile jucate
în clasă, nu trebuie să le luăm
în
serios...
O-FEMEIE-ÎNTR-O-
FEREASTRĂ. Fereastra
este un obiect extraordinar care
ne desparte de
lumea aflată „de cealaltă parte",
de „necunoscut"...
de Moarte...
Chipul dindărătul ferestrei -
doreşte dina-
dins să evoce ceva, doreşte să
vadă ceva
cu orice preţ; într-un sentiment
de mâhnire
absolută femeia priveşte tot
ceea ce se întâmplă îm-
prejurul ei, iar comentariul său
neîncetat
devine din ce în ce mai rău şi
mai răută-
cios; ea se transformă în Furie
şi
încurajările sale lirice pentru
organizarea
unui picnic de primăvară se
termi-
nă într-o frenezie a fricii şi a
morţii.
BĂTRÂNUL-DIN-TOALETĂ -
este
aşezat ca până acum în cabină,
în acest loc unde singurătatea
întâlneşte libertatea...
este aşezat indecent
călare şi adâncit în socoteli
care nu se mai termină (poate
că era un
mic-negustor într-un orăşel)...
transfigurat de durere şi de
groază el nu îşi ur-
mează disputele clar definite
cu Dumnezeu... în legătură cu
acest scandalos munte
Sinai...
BĂTRÂNUL-CU-BICICLETA-
PENTRU-COPII
nu vrea să se despartă de mica
sa
bicicletă, jalnică, jucărie din
copilărie,
stricată... face neîncetat
plimbări
nocturne pe această bicicletă,
dar straniu
locul s-a micşorat, a devenit o
sală de clasă,
el se învârte în jurul băncilor...
şi nu el
stă pe acest vehicul bizar, ci un
copil mort cu braţele întinse...
toate acestea
se desfăşoară în timpul
LECŢIEI DE NOAPTE
şi într-un VIS...
O PROSTITUATĂ SOMNAM-
BULĂ a
comis excese notorii pe vremea
când

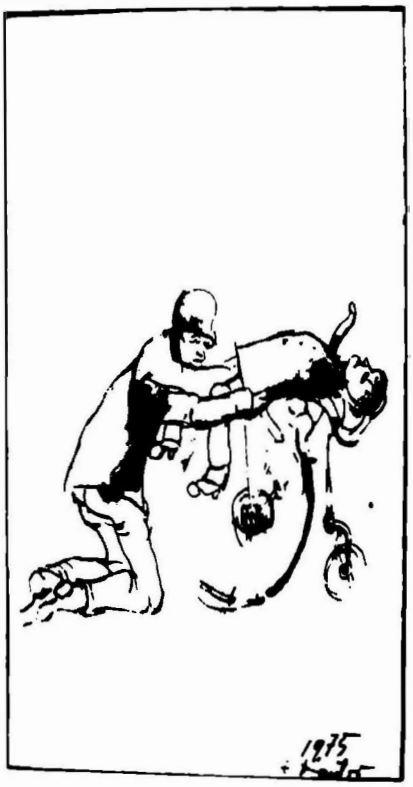
era încă la şcoală... ea mima
un manechin dintr-o vitrină,
manechin licenţios, adesea gol
în
public... nu se ştie dacă visele
sale s-au
realizat mai târziu... acum, în
acest
VIS AL CASEI MOARTE, ea îşi
joacă
rolul său indecent împrejurul
băncilor cu
gestul obscen de a-şi arăta
sânii...
O FEMEIE-CU-LEAGĂN-
MECANIC
„Renghiuri" jucate la şcoală -
în chip lugubru şi penibil „dez-
golite", „novice", „acoperite de
coşuri" peste care
se trece într-o tăcere ruşinată,
dar văzute
de adulţi ca forme inferioare
ale dezvoltării – ele sunt cu
adevărat materia
„primă" originară a vieţii.
Dezinteresul lor
şi ineficacitatea lor asupra vieţii
îi aduce
aproape de regiunile artei.
Ele conţin nostalgia visului şi
extremitatea ultimelor lucruri.
Exe-
cutarea lor, vitală, „coaptă"
este o oribilă degenerare
sancţionată.

FEMEIA-CU-LEAGĂN-
MECANIC devine
obiectul unei glume crude
jucate de întreaga
clasă; ea este urmărită şi prinsă
şi aşezată
pe o maşină specială care în
inventar
figurează la rubrica „MAŞINĂ
FAMILIALĂ".
Funcţiile sale sunt fără
ambiguitate.
Ar trebui să se facă observaţia
în trecere că
în acest teatru toate funcţiile
mentale
şi biologice sunt în general
„obiectivate"
în mod scandalos. În acest
scop, diverse
feluri de „maşini mai degrabă
infantile şi primitive",
sunt folosite în general
cu slabă valoare tehnică dar
cu enorme puteri imaginare.
„MAŞINA FAMILIALĂ" este
manevrată
cu mâna, ea provoacă deschi-
derea şi
închiderea mecanică a
picioarelor
vinovatului. Nu e nici o îndoială
că
e ritualul naşterii;
FEMEIA DE SER-
VICIU/MOARTEA aduce un
LEAGĂN
MECANIC care seamănă
mai degrabă cu
un mic coşciug. Consecinţă
deja com-
prehensibilă,
LEAGĂNUL MECA-
NIC (de data aceasta literal)
leagănă
două mingi din lemn care scot
un zgomot sec
necruţător. E gluma
brutalei FEMEI DE
SERVICIU... naş-
tere şi moarte - două
sisteme comple-
mentare (Toate aceste
happeninguri sunt legate
în mod obscur şi

enigmatic de
nişte happeninguri extrase din
pietate al cărei
rol a fost deja discutat în Intro-
ducere).
Nu este atunci surprinzător că
aceeaşi FEMEIE-CU-LEAGĂN
-MECANIC
– supusă altor „ceremonii"
stranii, aproape o
PUNERE LA FRIGARE ritualică
şi unei lapidări
cu... resturi – cântă un
CÂNTEC DE
LEAGĂN care este de fapt un
strigăt disperat...

AVERTISMENTE

Personajele CLASEI MOARTE
sunt indivizi ambigui.
Ca şi cum ar fi fost lipiţi şi
cusuţi împre-
ună cu diverse piese şi bucăţi
rămase
din copilăria lor, hazarduri
experimentate în
vieţile lor anterioare (nu
întotdeauna respec-
tabile), din visele lor şi din
pasiunile lor,
ei nu încetează să se dezin-
tegreze şi să se
transforme în această mişcare
şi în acest
element teatral, croindu-şi
implacabil



un drum spre forma lor finală,
care se
răceşte rapid şi ineluctabil
şi care trebuie să conţină
întreaga lor fericire şi
întreaga lor suferinţă.
ÎNTREAGA
MEMORIE A CLASEI
MOARTE.
Ultimele pregătiri pentru
MARELE
JOC cu VIDUL sunt făcute în
grabă.
Cum toate acestea se
desfăşoară într-un
teatru, actorii
CLASEI MOAR-
TE respectă loial regulile
ritualului la teatru, îşi asumă

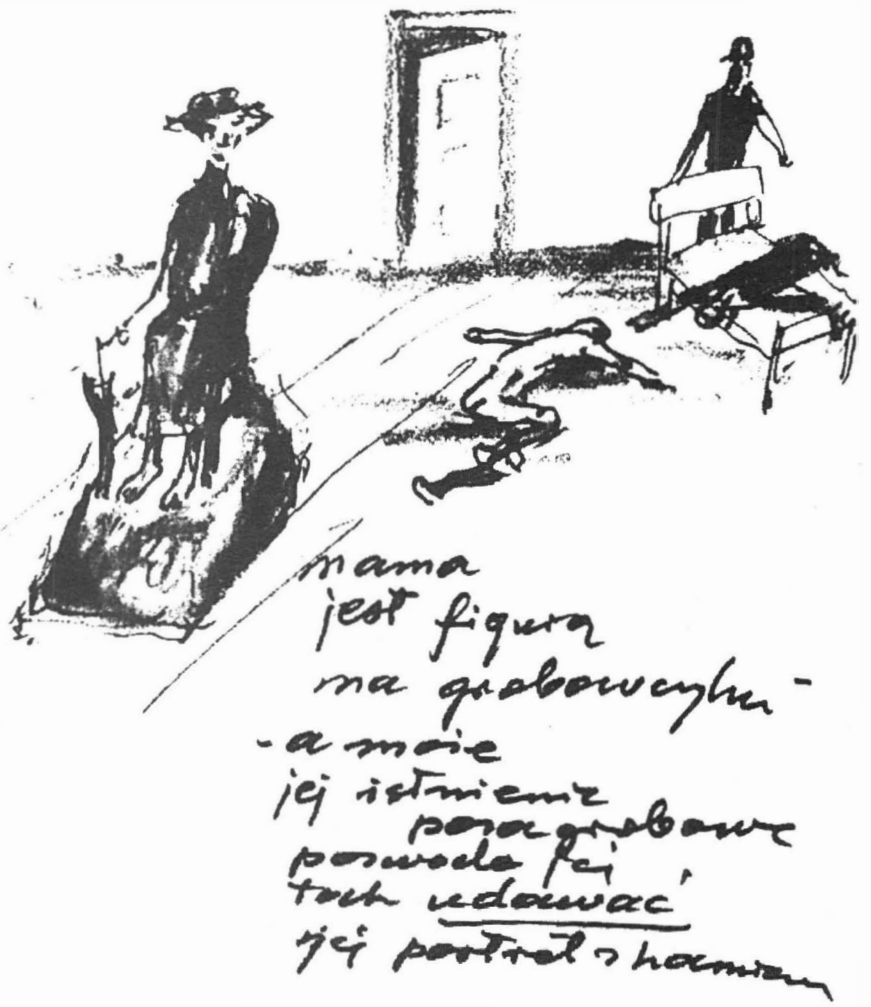
roluri
într-o piesă, dar nu-i dau apa-
rent multă impor-
tanţă, acţionează, ca să spunem
aşa,
automat, din obişnuinţă; noi
avem chiar impresia că ei refuză
ostentativ să-şi aproprieze
aceste roluri,
ca şi cum ar repeta numai
frazele
şi gesturile altcuiva, expediin-
du-le cu
uşurinţă şi fără
scrupule; aceste reguli
se năruie din timp în timp ca şi
cum
ar fi prost învăţate;
există
locuri albe şi numeroase pasaje
lipsesc; trebuie să ne încredem
în
imaginaţie şi intuiţie;
poate că nici o piesă nu-i
jucată;
şi chiar dacă se încearcă o
creaţie, ea
este de mică importanţă în faţa
JOCULUI
care este pe cale să se
desfăşoare în acest
TEATRU AL MORŢII!
Această creaţie de iluzii,
această
improvizaţie, neglijentă,
această îngrămădire de obiecte

uzate,
această latură superficială,
aceste fraze trunchiate,
aceste acţiuni ratate care nu
sunt decât intenţii, toată
această
mistificare, ca şi cum s-ar juca
cu ade-
vărat o piesă, această
„inutilitate"
pot singure să convingă că
avem
această experienţă şi simţul
MARELUI
VID şi al ultimelor hotare ale
MORŢII.
Secvenţa lecţiei din CLASA
MOARTĂ, „cârdăşie cu vidul",
conţine
în mod neambiguu nucleul
teatral
al acestui Mare Joc.
Ar fi o glumă
bibliofilă nejustificată să încerci
să găseşti aceste fragmente
ce lipsesc cu necesitate unei
„cunoaşteri"
complete a subiectului intrigii
piesei.
Ar fi metoda cea mai simplă
pentru a distruge o sferă la fel
de
importantă ca
„SENTIMENTUL".
De aceea nu e recomandabil
de a cunoaşte conţinutul
piesei lui S.I. Witkiewicz,
Tumoare cerebrală:
această piesă
a servit scopurilor descrise mai
sus.

(din *Le Théâtre de la mort.* Textes réunis et présentés par Denis Bablet, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

Traducere Sorin Crişan.)

Desene de Kantor
pentru
CLASA NOASTRĂ
şi
SĂ CRAPE ARTIŞTII
(ultimul)



La Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov

Regizorul MIRCEA CORNIȘTEANU de vorbă cu actorul COSTACHE BABII

Mircea Cornișteanu: Știu că o întreagă carieră ți-ai petrecut-o la Brașov. Ce zici? A fost bine, a fost rău?

Costache Babii: Trăgând linie și adunând pot să mă declar satisfăcut. Sper să nu mă opresc, să o mai duc vreo câțiva ani. Eu am venit la Brașov în '66 când am terminat facultatea, însă până la a face facultatea am mai lucrat în teatru, adică am fost regizor tehnic, am fost actor-mânuitor, actor-prezentator la Ansamblul Armatei, adică am fost un hârșâit prin teatru înainte chiar de a da examen. Cel care m-a sfătuit să dau examen la Institutul de Teatru a fost maestrul Ion Șahighian, la Botoșani.

M.C.: A, tu ești botoșenean și acolo ai făcut toate minunile astea?

C.B.: Da. Am fost și în învățământ. Am fost profesor suplinitor. Am fost la clasa lui Carabin, l-am avut asistent pe maestrul George Rafael, care de fapt ne-a învățat meserie, mare regizor și un mare om de teatru, de-un farmec extraordinar. Și doamna Ileana Predescu, soția sa, venea la foarte multe din producțiile noastre și ne iubea și era o atmosferă extraordinară.

M.C.: Și cam câte roluri ai făcut?

C.B.: Sunt peste o sută de roluri.

M.C.: Ai încercat să-ți faci singur o ierarhie a rolurilor interpretate și din această ierarhie cam câte le-ai recunoaște astăzi că meritau să muncești pentru ele – că la toate ai muncit – cam de câte ești mândru?

C.B.: Din suta asta vreo zece.

M.C.: Eu cred că este o proporție rezonabilă. Eu am făcut 110 spectacole până acum, din care cred că sunt vreo zece de care sunt mândru, vreo douăzeci bune, iar restul la tine se cheamă figurație, la mine onorabilă. Sigur că nu e vorba de subinterpretări în cazul tău...

C.B.: Sunt cam vreo zece roluri cu care mă pot mândri.

M.C.: Cei care se laudă că le-a ieșit totul, mint pe rupte.

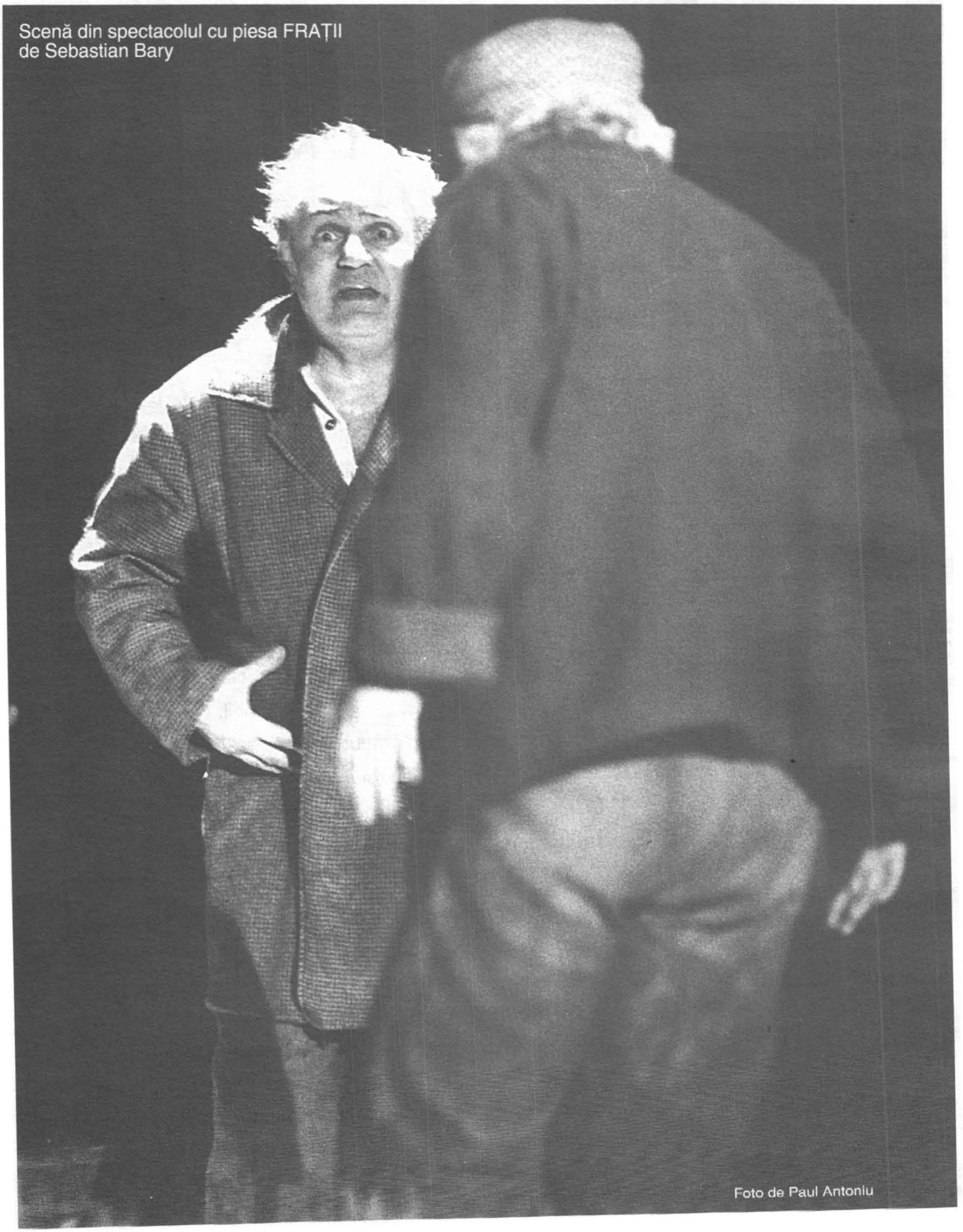
C.B.: Nu, nu, nu ai cum, este imposibil, oricât ai încerca să ții accelerația.

M.C.: E adevărat că și joci foarte mult.

C.B.: Au fost perioade în care am jucat enorm față de cât joc acuma. Însă nu mai pot.

M.C.: În teatrele din București actorii mari joacă un rol pe an sau la doi ani...

C.B.: Actorul se demonetizează jucând mult. Nu cred că este favorabil ca un actor să iasă și să intre imediat într-un alt spectacol. Dar, în fine, dacă necesitățile teatrului o cer.



Scenă din spectacolul cu piesa FRAȚII
de Sebastian Bary

Foto de Paul Antoniu

M.C.: Ce crezi, actuala organizare a teatrelor mai poate să facă din teatru o artă vie?

C.B.: Cu mari, mari eforturi financiare.

M.C.: Păi, eforturile financiare nu se mai pot face.

C.B.: Tocmai eforturile financiare în sensul în care să-ţi drămuieşti puţinii bani pe care îi ai, tu ca manager.

M.C.: Cum ai vedea tu o formulă de organizare teatrală, o formulă de organizare mai normală, pentru că şi eu sunt de acord că în momentul de faţă nu e cum trebuie!

C.B.: Într-o structură anormală a lucrurilor nu se poate ca ceva să meargă normal. Adică trebuie jalonate nişte lucruri foarte, foarte clare. Şi pe urmă şi teatrul îşi găseşte locul. Teatrul este o artă a liniştii, însă în zbuciumul ăsta, în hărmălaia asta generală care este în ţara noastră la ora actuală ne chinuim să supravieţuim, să ne ţinem la suprafaţă, dăm din mâini, dăm din picioare, nu este un înot normal şi firesc.

M.C.: Crezi că este normală, aşa cum a fost până nu demult, şi încă mai este, o situaţie în care un actor este angajat pe viaţă într-un loc?

C.B.: Nu ştiu. Înainte erau societari. Erau nişte actori care erau stâlpii unui teatru; dar trebuie să ai o trupă formată din oameni necesari.

M.C.: Şi eu sunt de acord că ar trebui o structură mobilă, adică în care să fie un număr de câţiva actori de bază.

C.B.: Da şi ceilalţi să fie angajaţi cu roluri sau cu stagiunea.

M.C.: Ştii că, nu numai la Braşov, în multe locuri, artiştii, şi eu înţeleg, actorii în mod special, se zbat pentru contracte nedeterminate, crezând prin asta că le asigură Dumnezeu pâine până la sfârşitul carierei.

C.B.: Nu cred că este o treabă bună. Eu am avut contract nedeterminat, de exemplu. Unii îşi onorează contractul, alţii nu şi-l onorează. La un moment dat, cine ştie, actorul îşi termină resursele, şi tu eşti obligat să-l ţii în virtutea...

M.C.: Tu, dacă ai fii director, ai angaja actori noi în teatru, pe viaţă?

C.B.: Absolvenţi, nu. Dar, spre exemplu, am câţiva din actorii tineri care sunt la ora actuală în teatru, pe care eu i-aş angaja pentru totdeauna. Nu le-aş mai da drumul. Am câţiva aici în teatru în care cred. Dar nu ocupi toate posturile. Adică am o structură fixă şi am nişte posturi pe care le ţin tot timpul neocupate.

M.C.: Un nucleu de şapte, opt – zece oameni!

C.B.: Da. Zece oameni. Şi pe lângă aceştia, în fiecare stagiune, după repertoriul pe care îl am, eu să pot să-mi fac structura, angajările pe repertoriu. Aşa aş face. Dar eu director n-o să...

M.C.: N-o să apuci.

C.B.: Nu, n-o să apuc.

M.C.: Păi da, că dacă ai fi vrut ai fi apucat.

C.B.: Da, dacă vroiam apucam, dar n-am vrut, fiindcă e o muncă groaznică şi niciodată nu pot să-i mulţumeşti pe toţi.

M.C.: Spune-mi, Costache, ţi-ai dorit vreodată să joci ceva anume şi regreţi că n-ai jucat?

C.B.: Da. Aş fi vrut să fac Hagi Tudose, aş fi vrut să fac un Skylock, vroiam să fac însă n-am avut ocazia. Vroiam să fac un „Unchiul Vania" şi aş fi făcut un lucru foarte bun. Îl simt foarte aproape. Şi în general aş fi vrut să joc în dramaturgia rusă, realistă, marea dramaturgie realistă. Dar acum este târziu.

M.C.: Cum să fie târziu? Câţi ani ai?

C.B.: 61.

M.C.: Păi la 61 mai ai încă cel puţin 15 ani de carieră în plină putere.

C.B.: Da. Nu ştiu, o să vedem. Dar asta numai de Dumnezeu depinde. Dar vreau să mă întorc puţin. Apropo de regizorii cu care am lucrat. Este vorba şi de Sandu Dabija cu care m-am înţeles extraordinar în colaborarea pe care am avut-o la *Fraţii;* este vorba de Anca Ovanez cu care m-am întâlnit în *Interviu* unde am avut un rol, Stângaciu, cu care iarăşi am luat premiul de interpretare, un rol care mi-a plăcut extraordinar. Mai ţin minte, printre spectacolele jucate la Braşov, un spectacol de pomină, un spectacol care a făcut 300 şi ceva de reprezentaţii, cu piesa lui Gheorghe Vlad *Comedie cu olteni*, care la fiecare spectacol avea alt text. Când a fost al 18-lea spectacol, săracul Vlad, Dumnezeu să-l ierte, a venit şi a spus: „Măi copii, nu-i textul meu, da-i bun". Adică era în funcţie de evenimente, de ce se întâmpla în jur, noi băgam texte şi venea publicul buluc. Erau oameni care vedeau spectacolul de câte 5–6 ori; ştiau replicile, ne îngânau, ei ne dădeau replicile, dacă uitam cumva vreo replică, ei ne-o spuneau din sală, mai era şi bucuria de a juca.

M.C.: Da, dar *Comedie cu olteni* face parte din acea categorie de piese de mâna a treia. Mulţi confundă succesul cu valoarea. Au existat câteva fenomene de felul acesta. O piesă numită *Nic, nic* care s-a jucat la Teatrul de Comedie, s-a jucat de vreo 700 de ori.

C.B.: Am văzut-o. Ştiu. Şi erau nişte actori mari acolo.

M.C.: Păi numai actorii mari fac, după cum se zice, bici. A existat *Siciliana* lui Baranga, care s-a jucat de peste 1500 de ori, cu Dem Rădulescu, şi care numai piesă de valoare nu poate fi numită; miracolul succesului de public le-a creat legenda.

C.B.: Nu este acesta un barometru, sigur. Dar, totuşi, pentru public joci şi-ţi face o mare bucurie să vezi public mult în sală şi publicul care să adere la ceea ce faci tu pe scenă, fiindcă nu ai partener de joc... Publicul este partenerul tău de joc, dacă nu ai cui să arunci mingea, mingea nu-ţi mai vine înapoi; ăla nu mai este joc. Să joci, aşa, de unul singur, la o sală goală, sau la un public de foarte proastă calitate. Este o mare nenorocire, fiindcă în şcoli, la ora actuală nu se face o educaţie a copiilor, în sensul dragostei pentru teatru. Eu aş vrea să-i văd pe copiii aceştia că vin la spectacolele noastre însoţiţi de un dascăl, să le spună: „Măi, oameni buni, aşa trebuie să vă comportaţi, aşa trebuie să faceţi". Însă stau plasatoarele noastre pe margine şi tot timpul îi ţâştuie.

M.C.: Nu trebuie generalizat, pentru că ştii foarte bine că atunci când vine un liceu cum este „Honterus".

C.B.: Sigur că da.

M.C.: Păi, publicul de proastă calitate, va rămâne aşa pentru că orice i-ai oferi el vrea fotbal sau vrea *Vacanţa mare*.

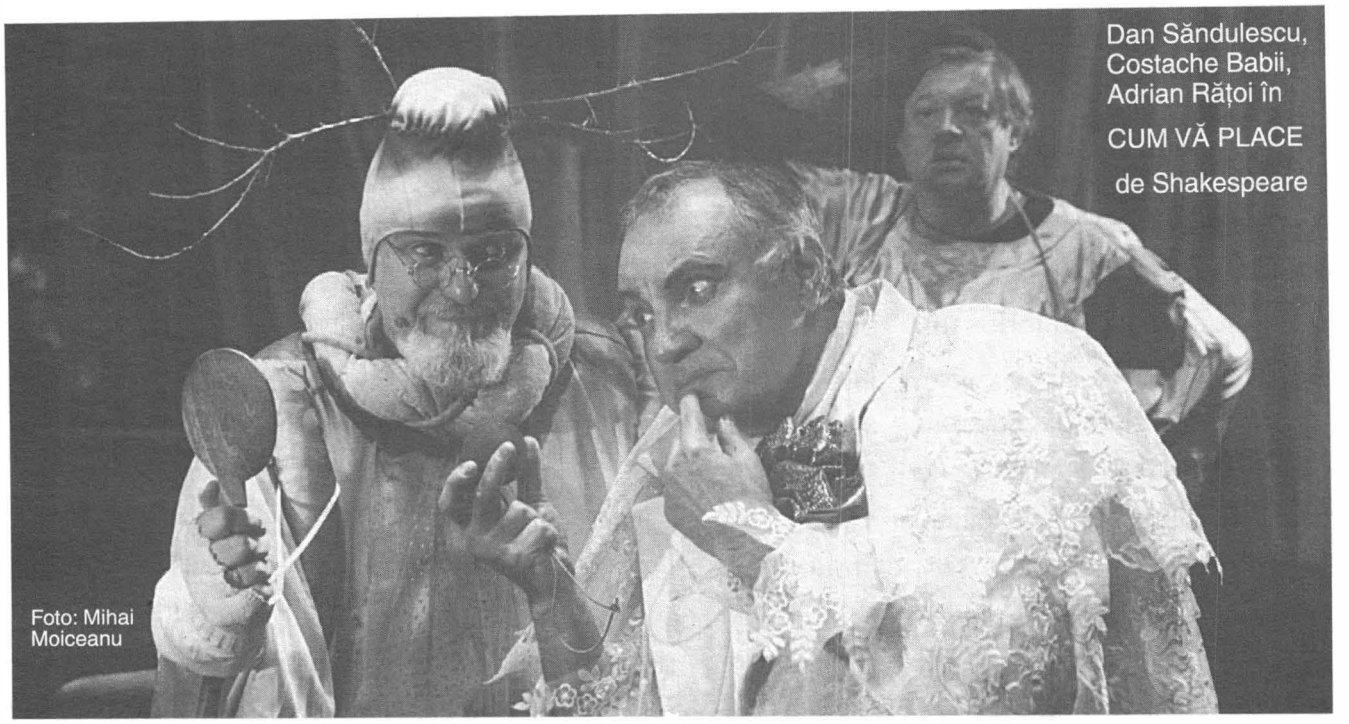
C.B.: Publicul de *Vacanţa mare* pe care degeaba îl aduci la teatru la o piesă serioasă că n-o să înţeleagă niciodată.

M.C.: Crezi în rolul educativ al teatrului?

C.B.: Cum să nu! Cum să nu! Doamne, iartă-mă! Atunci de ce-o mai facem?

M.C.: Eu unul nu cred că facem sau că trebuie să facem artă ca să educăm în primul rând. Eu cred că educaţia vine nu numai de-acasă, din şcoală, vine şi din natura fiecăruia.

C.B.: Totuşi teatrul este o instituţie de educaţie.



Dan Săndulescu, Costache Babii, Adrian Rățoi în CUM VĂ PLACE de Shakespeare

Foto: Mihai Moiceanu

M.C.: Eu cred că teatrul este o instituție de cultură. Cred că trebuie să ne facă să gândim, să simțim. Educația este implicită. Teatrele noastre dramatice au un altfel de rol formativ.

C.B.: Eu când am intrat prima oară în Teatrul Național din Iași am avut impresia că intru într-o biserică. Și de-atunci mi-a venit ideea că, dacă oamenii intră în biserică de bună-voie, fără să plătească nici un bilet la intrare și iese fiecare cu credința lui, poate mai îmbogățit, tot așa trebuie să intre omul în teatru, fără să plătească bilet de intrare. Să intre în teatru cine vrea să intre și cine vrea să stea. Nu-l aduci cu forța la teatru, să-l pui să stea înțepenit în scaun. Țin minte că eram la Botoșani, am mers cu *Scrisoarea pierdută* pe care a pus-o Șahighian. La replicile de mare haz, nu se auzea nici musca în sală, nu râdea nici un câine. După ce s-a terminat spectacolul, am văzut că toată sala era o sală de sudo-muți aduși la spectacol. Am mai întâlnit surdo-muți, surdo-muți cu toate simțurile în regulă, dar care nu percutau la nimic, din contră. Nu ai ce să le faci. Sunt opaci. Mie îmi place teatrul-teatru, făcut cinstit, adică nu-mi plac experimentele făcute de dragul experimentului și care nu au priză la public. De-asta mi-era și frică să joc în spectacolul pe care îl pune la voi Hausvater. Mi-e tare frică. Nu știu dacă o să joc sau nu o să joc.

M.C.: Păi, tu ai văzut vreun spectacol al lui Hausvater?

C.B.: Nu. Dar am discutat cu actori care au văzut. Nu toată lumea îl agreează. Sunt unii care aderă la acest gen de spectacol și unii nu.

M.C.: Nici pe mine spectacolele lui cu *Au pus cătușe florilor* și cu *La țigănci* nu m-au interesat în mod deosebit, însă spectacolul cu *Teibele și demonul ei,* pe care l-a făcut la Iași, mie mi se pare un spectacol exemplar, unul dintre cele mai frumoase spectacole pe care le-am văzut de mulți ani încoace; m-a făcut să accept propunerea lui de a pune un spectacol la Brașov.

C.B.: Să dea Dumnezeu să fie bine.

M.C.: Iar spectacolul acela este cu o piesă grea, un subiect dificil. A fost un spectacol limpede, pe înțelesul tuturor, în care și regia și scenografia și actorii s-au dezvăluit ca niște artiști importanți, iar atmosfera din sală era o atmosferă de comunicare, de bucurie la sfârșitul spectacolului, și acest lucru m-a făcut să-l apreciez pe Hausvater și să-l invit aici la noi în speranța că și teatrul din Brașov va reuși să facă un spectacol important.

C.B.: Eu sunt mândru că el mă solicită să joc la el, însă să dea Dumnezeu să mă pot ridica să joc la exigențele lui și să pot ține ștacheta.

M.C.: Ce părere ai despre critica de teatru din ultimii ani? Despre cum se face critică de teatru în ultimii ani?

C.B.: Mircea, n-am prea citit foarte multe cronici teatrale în ultimii ani, însă au rămas tare, tare puțini adevărați critici de teatru. Nu știu, pentru mine, cu moartea lui Valentin Silvestru s-a încheiat o epocă.

M.C.: Mă rog, niciodată în lume nu se termină ceva prin moartea unei personalități.

C.B.: Știu, știu. Dar el își punea amprenta. Pe criticii din generația nouă nu-i cunosc.

M.C.: Nu vrei să-ți dai cu părerea pentru că...

C.B.: Nu, nu, e un punct foarte sensibil și foarte dificil. Nu întotdeauna părerile lor rimează cu părerile pe care le am eu.

M.C.: Nu, ferească Dumnezeu. Acum, la vârsta asta, puțin mai greu să mă poată influența o cronică negativă.

C.B.: Foarte puțină lume citește cronica dramatică și, de obicei, nu vorbește de revista „Teatrul azi" sau de revistele de specialitate.

M.C.: Care sunt de circuit aproape închis.

C.B.: Da, dar dacă apar cronici în „Transilvania Expres" sau în ziarele locale, le mai citește lumea care ne cunoaște, se citește însă foarte puțin. Nu, publicul dacă vine la teatru și îi place spectacolul, indiferent dacă spectacolul are o cronică proastă, tot te aplaudă. Nu ține cont de treaba asta. Un adevărat cronicar de teatru este un cronicar care te ajută, nu care te demolează. Adică nu cred în cronica demolatoare și în cronica care face arșice dintr-un spectacol. Într-un spectacol chiar dacă este prost, s-a investit enorm, s-au investit nervi, zile și nopți de chin.

M.C.: Cantitatea de muncă nu scuză lipsa de valoare. Vrei să spui că un cronicar chiar și atunci când demolează trebuie să o facă cu iubire.

C.B.: Da. Să o facă cu iubire. Tata, Dumnezeu să-l odihnească, spunea mereu: „Măi copile, nu fă lucrurile cu colțuri, fă-le rotund, cât poți fă-le rotund". Eu am încercat, nu totdeauna mi-a ieșit, Doamne, iartă-mă, dar cât pot, întotdeauna încerc să atenuez colțurile. Așa cred și în cronica de teatru. N-ar trebui făcute cu răutate. Unele lucruri sunt făcute așa cu venin.

M.C.: Ce ți-ai dori, în afară de sănătate ?

C.B.: Să fie liniște, să fie pace, eu am trăit războiul, am fost bombardat, am fost acoperit cu pământ, mama, săraca m-a scos de sub moloz. Groaznic, îți spun, groaznic războiul.

M.C.: Ce ți-ai dori totuși pentru tine și pentru noi, cei din apropierea ta, noi cei care trăim în teatru?

C.B.: Să mai am parte de câțiva ani buni de meserie, să am parte de niște roluri bune, de niște roluri care să rămână, să las în urma mea o imagine frumoasă a lui Costache Babii, adică să se

vorbească frumos şi după ce nu o să mai fiu.

M.C.: Avem o meserie păcătoasă, lumea ne uită repede după ce nu mai suntem pe scenă sau lângă ea. Să te ajute Dumnezeu să se împlinească ce vrei, să mă ajute şi pe mine, să ne ajute pe toţi cei care facem teatru.

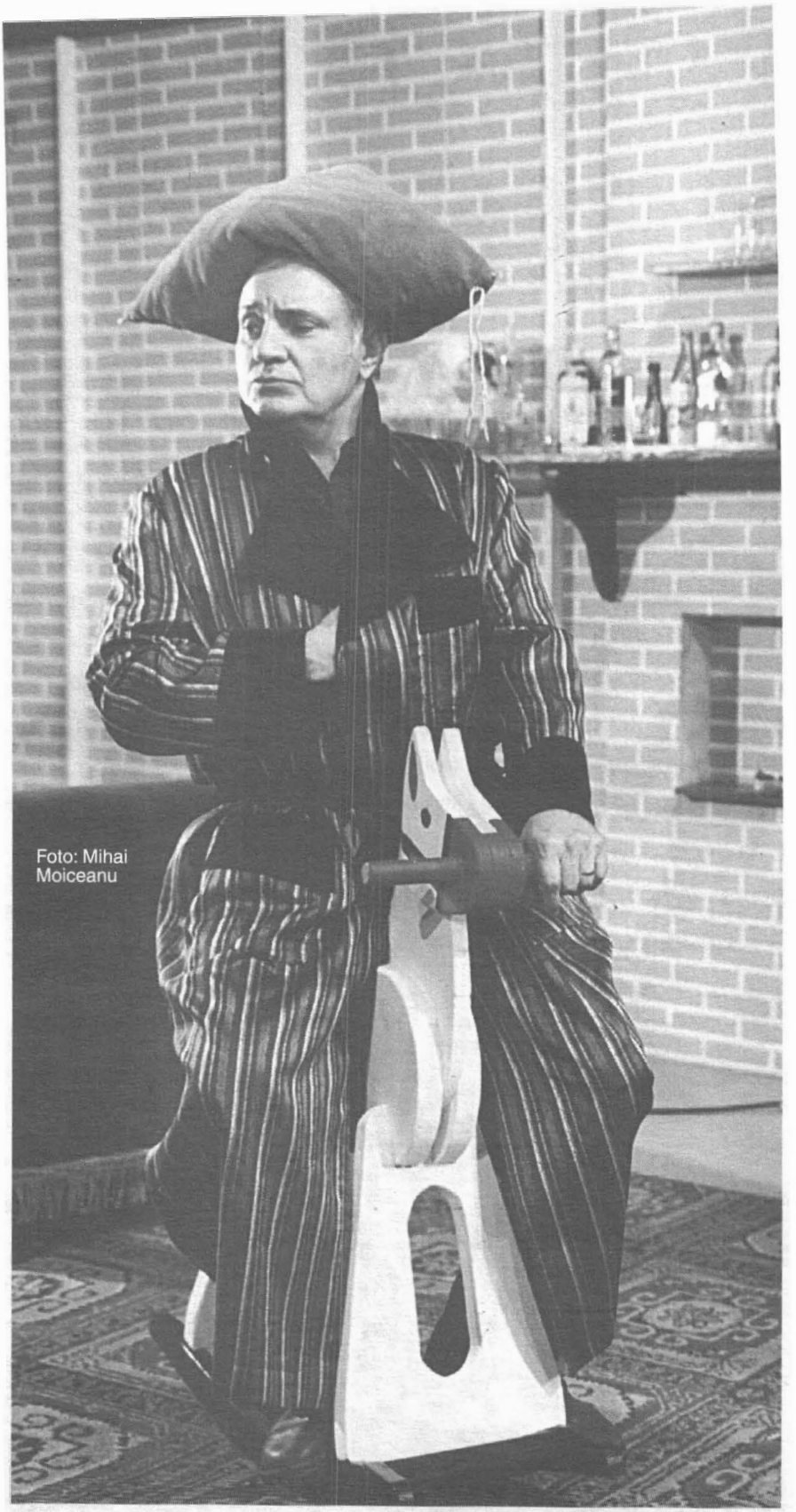
C.B.: Să ne-ajute Dumnezeu, să mergem mână-n mână cât vom mai putea, şi să facem treabă bună.

M.C.: Noi doi, noi toţi cei din Braşov, noi toţi cei din teatrul românesc trăim vremuri grele, vremuri care ne marchează profund existenţa, să ne ajute Dumnezeu să avem puterea să continuăm cu fruntea cât de cât sus, ceea ce vrem să facem.

C.B.: Să nu mai avem grija zilei de mâine.

M.C.: Grija zilei de mâine o s-o tot avem, Costache, din păcate, cât timp mai avem noi la dispoziţie, nu cred că noi o să mai apucăm momentul în care meseria noastră o să ne asigure ziua de mâine.

P.S. (redacţional) Din raţiuni de spaţiu, dar cu enorm regret, am ales dintr-o discuţie de două ore purtată de cei doi creatori numai textul de mai sus. Ne propunem ca altădată să mai reproducem din ea.



Costache Babii în WEEK-END DE ADIO de M.G. Sauvajon şi W.D. Home

VEȘTI BUNE, FOARTE BUNE

În România, se construiește un teatru!

Este chiar obligatoriu să credem că țara aceasta are o șansă. De sus câte ceva, de jos ceva mai mult lucrurile se mișcă. Dacă am supraviețuit noi 50 de ani de comunism cumplit, de nici măcar propriile noastre amintiri nu le mai recunoaștem într-atât sunt de necrezut, avem, sigur, în noi, posibilitatea de a ne reînfăptui. Una dintre dovezile pe care ni le putem da nouă înșine este că în această degringoladă generală, când cei mai mulți par a gândi cu bătaie scurtă, adică propriul stomac și ziua de „mâine", se mai străduiesc unii, deocamdată puțini, pentru „poimâine" și mai departe. Materializarea strădaniei lor va fi un teatru adică, pe locul unui cinematograf, la Târgu Jiu, în ianuarie 1996 s-a turnat fundația unui teatru care până intrăm în anul 2000 va și funcționa.

Fotografia noastre, departe de a fi edificatoare, ne dă totuși o idee de cum va arăta construcția cu sala sa de 230 de locuri (să dea Dumnezeu să fie totdeauna plină), ce va cuprinde o scenă italiană care se poate transforma în câteva minute în scenă elisabetană. Dotările vor fi moderne, aceasta însemnând, de pildă, instalație de sonorizare computerizată, instalație de traducere simultană ș.a.m.d. Când ne vom afla în fața spectacolului inaugural, vă vom spune cine sunt făptuitorii, cum au reușit, de ce au făcut tot ce-au făcut, dar până atunci le ținem pumnii ca să-și îndeplinească visul lor și promisiunile făcute locuitorilor din Târgu Jiu. (F.I.)

În Franța, Margareta Niculescu devine Comandor!

COMUNICAT:

În cadrul unei ceremonii ce va avea loc miercuri, 14 iulie 1999, chiar de Ziua Națională a Franței, la Charleville-Mezieres, Franța – capitala mondială a marionetelor – doamnei Margareta Niculescu i se va decerna din partea Republicii Franceze gradul de *Comandor* al *Ordinului Artelor și Literelor*. Margareta Niculescu, regizor și manager de excepție în domeniul teatrului de marionete, este una dintre marile personalități culturale din România și, prin activitatea sa pe plan internațional, un adevărat ambasador al spiritualității române.

Numele și activitatea ei sunt indisolubil legate de afirmarea Teatrului „Țăndărică" (și, implicit, a artei românești a marionetei) drept una dintre cele mai valoroase instituții de gen din întreaga lume. Sub conducerea sa, Teatrul „Țăndărică" a fost recompensat în 1978 cu prestigiosul Premiu ERASMUS – „pentru importanta contribuție adusă la dezvoltarea culturii europene".

În anul 1987, din inițiativa sa, a fost înființat în Franța, la Charleville-Mezieres, Institutul Internațional al Marionetelor, cel mai important centru de studii în acest domeniu, doamna Niculescu fiind, până la începutul acestui an, primul director al școlii.

Această importantă distincție – acordată pentru prima oară unui om de cultură român – recompensează o activitate exemplară și demonstrează că, dacă în România artiștii sunt considerați „neproductivi", există totuși țări în care cel care face cultură nu este considerat un balast sau o persoană inutilă, state care recunosc și omagiază marii creatori.

Gradul de *Commandeur* de *L'Ordre des Arts et des Lettres* va fi înmânat personal de Excelența Sa Doamna Catherine Trautmann, Ministrul Culturii și Comunicației din Franța care, într-o scrisoare adresată doamnei Margareta Niculescu scria: „Această distincție – una din cele mai importante oferite de Republica Franceză – se acordă acelor persoane care, prin creațiile lor în domeniul artistic sau literar, și-au adus în mod deosebit contribuția la înflorirea culturii în Franța și în lume".

TEATRUL „ȚĂNDĂRICĂ"

În Piața Universității, mesaj: înapoi la lectură!

Timp de trei zile, 20 de tineri – irlandezi, greci, turci şi români – în mijlocul vânzolelii din Piața Universității şi din viața noastră, au stat impasibili, cu câte o carte în mână.

Demonstrația lor nu ținea de exchibiționism, ci era un protest dramatic la una din marile pierderi ale acestui sfârșit de secol: dragostea pentru carte, pentru lectură.

Trecătorii nu păreau „atinși". În general, nu pricepeau sau interpretau alăturea cu sensul. Nouă, însă, gestul lor ni s-a părut minunat.

TEATRUL DIN MEMORIE

Anna HALASZ

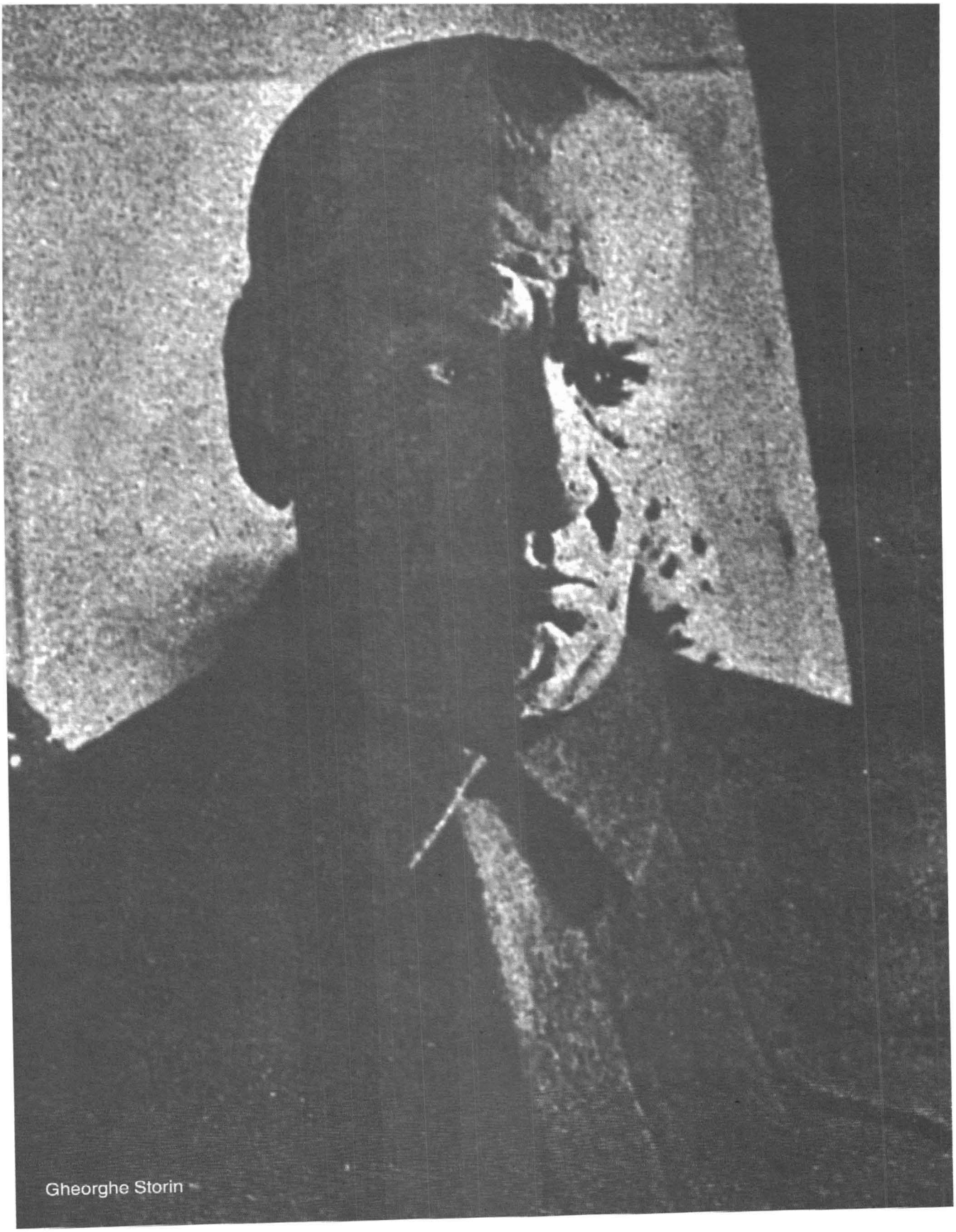
Câțiva Leari de altădată

Încerc evocarea unor chipuri de actori în rolul *Regelui Lear*. Să stea ca niște tablouri votive pe fundalul lumii subiective – a artistului și spectatorilor – la întâlnirea cu Victor Rebengiuc: virtuali tați, bunici și un frate mai mare, ca o gardă, care să-l susțină.

Se cuvine să încep cu britanicul, pe care l-am văzut în tinerețe: Paul Scofield. Un Lear venit „de acasă" ca un etalon. Toate spectacolele shakespeareane, văzute în turneu la noi sau pe ecran – purtând marca trupei Royal Shakespeare Company – le-am văzut și le revăd în gând, ca pe niște cursuri postuniversitare, niște exerciții de înțelegere mai profundă: ca o lege, pe care o urmăm, sau o confruntăm, dar care rămâne deapururi Măsura.

Prima dată am văzut atunci pe viu, ce înseamnă să fii acasă în lumea lui Shakespeare. Scofield și partenerii săi se purtau firesc, nu celebrau nici cu gesturi vetuste, nici cu glasul solemn ca de liturghie faptul că sunt niște personaje legendare, din vremuri de basm. Chiar în Evul Mediu se comportau firesc, simțindu-se acasă, și măreția nu necesită pentru ei nici un protocol. Scofield era primul care nu era moșul blând cu barba colilie, ci un bărbat în puterea vârstei, dur, obișnuit să poruncească el, și nu alții să-i poruncească lui. Poate din cauza aceasta nu-și cunoștea fiicele, care – în afara *Cordeliei* – erau ca și el, dure, poruncitoare, plictisite să tot aștepte moștenirea. Ele nu catadicsesc să onoreze cu gingășie sau recunoștință gestul plin de încredere al tatălui, care, astfel, își pierde solul de sub picioare și îmbătrânește sub ochii noștri, împiedicându-se din traumă în traumă. Nu avea firele de paie obligatorii în păr, nu era rupt, doar deplorabil, un bătrân în interiorul căruia s-a rupt o coardă, purtându-și hainele vechi ca amintirea în destrămare a măreției de altădată. Poate asta era cea mai mare performanță, pentru că un actor shakespearean trebuie să fie a priori o personalitate măreață; și pe Scofield îl vedem resemnându-se pas cu pas – și parcă reușea să sugereze osteoporoza, sub povara căreia te faci din zi în zi mai mic. Asta-i uluitor la școala britanică de actorie, pe lângă vorbirea și mimica foarte reținute, care te face să simți cu atât mai tare totul: de parcă ar studia anatomia și fiziologia trupului omenesc reacționând la fiecare traumă în parte. Imaginea cea mai pregnantă, care mi-a rămas în memorie, era momentul când el o duce în brațe pe *Cordelia* moartă, ca pe un copil mic. Laba piciorului Dianei Rigg avea o rigiditate ușor contorsionată. Chipul ei se ascundea la umărul lui Scofield. Dar se pare, că ei, actorii britanici, au cunoștințele și antrenamentul să poată fi expresivi și convingători până și cu degetul mic de la picior.

Primul *Lear* și cel mai impresionant în decursul întregului spectacol, cu toată ființa lui, chipul căruia mi se conturează în fața privirii interioare, la auzul sau numai ideea numelui *Lear* – după formula gingașă de compasiune a lui Eminescu: „Bătrânul *Rege*



Gheorghe Storin

Lear – este chipul lui Storin. O statură impunătoare, maiestuoasă, chiar şi la repetiţie sau la prânz pe Bulevard: un rege înnăscut, cu un chip frumos, solemn, cu o uşoară tentă de primat – nu de maimuţă, ci de primul om, de strămoş, de întemeietor al Dinastiei Umane – o voce, ca de orgă, de orchestră, având drept tubi munţii mari şi codrii lăutari. Iar ochii – ochii stinşi. Se juca de mai mult timp spectacolul *Lear* şi protagonistul a orbit. Doi figuranţi, ca doi tineri slujitori cuviincioşi şi atenţi îl ajutau să se deplaseze pe scenă fără accidente, şi totul părea să fie firesc. Până aici, aranjamentul regizoral. Dar transfigurarea orbirii fizice în metafora tragică a pierderii contactului cu realitatea la bătrâneţe, saltul în vid al orgoliului de la autoadmiraţia în oglindă la introspecţie, la orbirea nepăsării trufaşe faţă de acei asupra cărora a domnit odată, asta era performanţa inegalabilă a actorului. Măreţ în plină putere şi de zece ori mai măreţ, când s-a prăbuşit.

Cel dintâi *Lear* al marii generaţii încărunţite de azi, a fost, în plină maturitate tânără, George Constantin pe scena Naţionalului bucureştean, în regia lui Radu Penciulescu. Viziunea regizorală a suprasolicitat dezlănţuirea trufaşă de la Royal Shakespeare Company: înfăţişa un om tânăr, sătul de îndatoririle domniei „unul, care-şi doreşte o vacanţă" fără să renunţe la prerogativele puterii – şi cade în propria capcană. Tema spectacolului era deja iminenţa schimbării generaţiilor, atunci când cel ce se retrage de la răspundere, nu vrea să se retragă de la stăpânire, nu vrea să se resemneze. Este doar tânăr. Regizorul a surprins accelerarea secolului, reflectându-se şi în solicitarea tot mai necruţătoare a schimbului de generaţie. Dacă transpunem conflictul la marii specialişti disponibilizaţi în floarea vârstei, când nimeni nu-i mai angajează, înţelegem ce adevăruri dure oferea contemporaneităţii povestea *Sării din bucate*. Viitorul bate la uşă, dar nu mai este viitorul tău, sugera de-a dreptul vizionar spectacolul lui Penciulescu. Iar George Constantin, acest artist cu o carismă cu totul ieşită din comun, te cucerea chiar şi atunci când personajul greşea, când era nedrept sau prost, sau tiranic său crédul. Un bărbat la 40 de ani în Evul Mediu putea fi bunic, al cărui tron îl aşteaptă lihniţi două generaţii de moştenitori. Iar George Constantin nu avea să atingă vârsta lui Storin. Inima periclitată îl zorea. Poate asta era taina vitalităţii şi farmecul său tumultuos: emana atâta dragoste, cât anturajul era incapabil s-o accepte şi s-o reflecte.

Mi-amintesc povestea unei drame legate de *Regele Lear* pe scena Teatrului Naţional din Budapesta. Cel dintâi interpret era Somlay Artùr (1883–1951). El aparţinea categoriei „un frac pe scenă", dar cu o apocalipsă sub plastronul alb al fracului. Celălalt actor al dramei, Bartos Gyula era cu peste zece ani mai în vârstă ca Somlay. La 14 ani fugise de la şcoală cu o trupă

Bartos Gyula

ambulantă, şi după cinci ani s-a întors, să-şi dea bacalaureatul şi să studieze cu mai marii artişti ai epocii. Dar a păstrat ceva din spiritul teatrului ambulant al bufoneriei. Peste mulţi ani, când a venit la noi la şcoală cu un recital, toate trăsăturile, ridurile se adânciseră, arăta ca propria-i caricatură. Cu părul lung à la Chopin, cu lavalieră, cu maniera patetică şi baritonul tânguitor, tremurat, ni s-a părut absolut caraghios. Eram foarte răsfăţaţi la liceele evreieşti: toţi actorii alungaţi din teatre pe baza legilor rasiale, făceau pelerinaj la şcoli, cu poezii şi monoloage din clasici. Eram tineri, moderni – puteam să ne permitem, deci, să luăm în derâdere această stafie a teatralităţii din secolul trecut, de altfel societar al Teatrului Naţional din Budapesta. A venit anul '44 cu ocupaţia germană, cu prigoane şi deportări – bătrânul a supravieţuit şi s-a reîntors cu drepturi depline la Naţional. Îl alintau colegii, numindu-l nenea Bimbi.

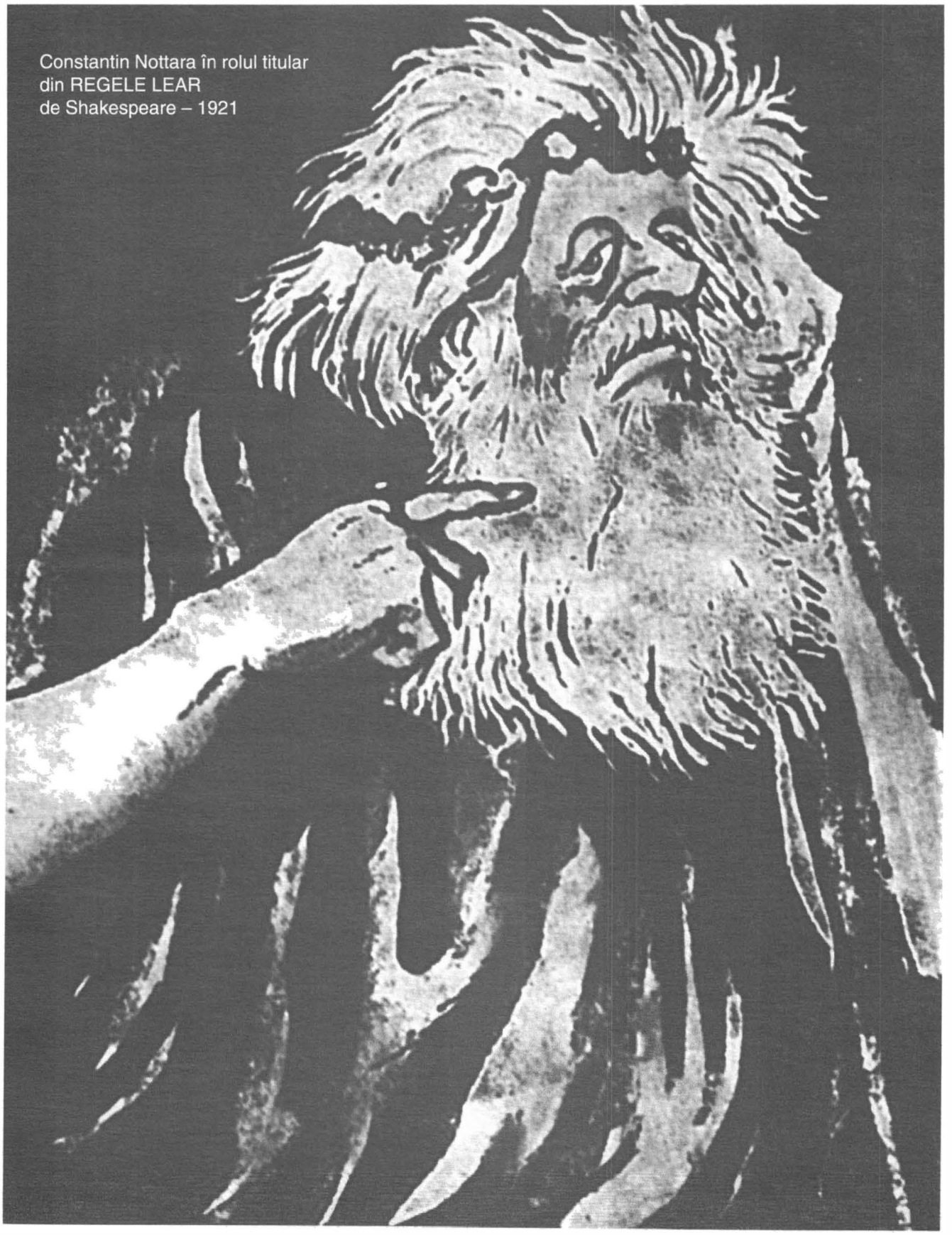
Dar a venit şi 1948, şi mai ales 1949, anul condamnării şi executării ministrului de externe Rajk László, continuat cu un val de alte procese măsluite soldate cu pedepse capitale şi o atmosferă generală de teroare şi spaimă. Schimbul de generaţii reprezentat de tragedia regelui Lear, de acum, însemna trădarea părinţilor de către fii, batjocorirea principiilor umaniste în care au crescut cei născuţi în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. La o vârstă matură ei au avut de înfruntat mai întâi teroarea fascistă, şi apoi cea comunistă, care păzea cu străşnicie aparenţele civilizate. Somlay, artistul de frunte al ţării, adulat de public, era cu nervii la pământ, cu conştiinţa sfâşiată. Avea nişte izbucniri necontrolate, ca de exemplu părăsirea unei repetiţii generale, ieşind în plin centrul capitalei, la amiază, în uniformă de general sovietic, mânios foc, aşezându-se într-un taxi şi mergând acasă. Seara îl juca pe Lear, de trei ani – în 1948 a fost premiera – iar ziua filma: juca un savant emigrat în Apus în filmul *Zona de Vest*, care la sfârşit vine acasă după amare decepţii. Regizorul filmului, Varkonyi Zoltàn, mi-a povestit că a păstrat rola de film cu ultima lui scenă, legământul faţă de patrie, în cursul căruia actorul, întrerupând monologul, a strigat chinuit: nu suport, nu mai suport!...

În noaptea aceea s-a sinucis.

Biletele spectacolului de seară erau vândute. Ar fi ieşit cu scandal, dacă se mărturiseau cele întâmplate. Bimbi-bacsi, la 79 de ani, a preluat rolul lui *Lear* cu o singură repetiţie – şi a uluit spectatorii şi colegii. A fost un mare triumf artistic.

Un reporter tânăr i-a luat un interviu pentru săptămânalul teatral, întrebându-l: „dar cum aţi putut învăţa un rol aşa de lung într-o zi?!". Moşul i-a răspuns: „Dar fiule, eu ştiu acest rol de la nouăsprezece ani!".

Iată, actorul vetust şi depăşit, cum credeam eu, ştia legea străveche: poţi, eventual, să nu ai garderobă, fără de care nu eşti distribuit, dar fără discuţie, trebuie să ai repertoriu. Şi aştepţi, eventual 60 de ani, până te distribuie în *regele Lear*, care se maturiza, se îmbogăţea tăcut în sufletul tău, până în momentul, când ai fost, în sfârşit, chemat cu el pe scenă.



Constantin Nottara în rolul titular
din REGELE LEAR
de Shakespeare – 1921

Victor Rebengiuc în rolul titular din
REGELE LEAR de Shakespeare – 1999

SPECTACOLE

Ileana BERLOGEA

Un Rege Lear pe care nu-l vom uita curând

Teatrul L. S. Bulandra – *Regele Lear* de William Shakespeare. Traducerea: Mihnea Gheorghiu. Regia: Dragoş Galgoţiu. Scenografia: Vittorio Holtier. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Ilustraţia muzicală: Dragoş Galgoţiu. Distribuţia: Victor Rebengiuc, Constantin Ghenescu, Valentin Popescu, Şerban Celea, Claudiu Stănescu, Mihai Constantin, Dan Aştilean, Şerban Pavlu, Vlad Zamfirescu, Andrei Aradits, Cornel Scripcaru, Marian Râlea, Andreea Bibiri, Diana Dumbravă, Oana Tudor, Gabriel Spahiu, Mihai Baranga, Octavian Jighirgiu, Dan Chiriac, Dan Popa.

Aşteptăm de mult un rol cu adevărat puternic pentru Victor Rebengiuc. Acest unic actor, neuitatul *Apostol Bologa* sau *Moromete* pe marele ecran, a fost pe scenă extraordinar, mai cu seamă, în eroi comici, în fascinante explozii de vitalitate, precum acela din spectacolele lui Liviu Ciulei (*Tipătescu* din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, *Caliban* din *Furtuna* sau *Fundulea* din *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare) dar mai puţin în partiturile cerute de amplul său diapazon dramatic, atât de bine valorificat de film.

A sosit însă şi ceasul marii creaţii odată cu *Regele Lear*. Discuţiile legate de acest spectacol au început cu ani în urmă, dezbătându-se de mai multe stagiuni ideea montării acestei tragedii, dar materializarea ei a fost mai complicată decât părea la început. S-au vehiculat numele unor regizori diferiţi, chiar şi cel al Cătălinei Buzoianu, reuşind să rămână până la urmă Dragoş Galgoţiu. Un act de curaj din partea marelui interpret şi director al Teatrului „L.S. Bulandra", Victor Rebengiuc, care şi-a încredinţat colectivul şi talentul acestui controversat şi îndrăzneţ regizor. Şi nu a greşit. Dragoş Galgoţiu dovedind o surprinzătoare maturitate. Gânduri noi, originale, curajoase a avut în toate montările sale, dar acum a venit cu o rigoare şi un echilibru remarcabil, punând în lumină sensurile adânci filosofice şi umane ale operei shakespeareane, cu un punct culminant în scena furtunii pictată parcă peste un fundal de furtuni zguduitoare în culorile sumbre ale celor mai chinuitoare coşmaruri.

În Sala „Toma Caragiu" de la Grădina Icoanei, cu scenograful Vittorio Holtier, Dragoş Galgoţiu a propus publicului încă din hol un decor ciudat din lemn negeluit, obligându-ne să intrăm printr-o poartă sau o construcţie stranie ce nu-şi mai găseşte însă replica pe podium, decât într-o masă din acelaşi lemn negeluit, transformată într-un soclu cu contururi neregulate aflat în mijlocul acţiunii. Cu o sugestivă ilustraţie muzicală, semnată tot de regizor, uneori poate prea agresivă, menită să ne susţină starea de tensiune, cu costume aflate între linii de epocă şi

actualitate, ostentativă, la *Goneril* – Andreea Bibiri, mai ales în partea a doua a spectacolului, atunci când răutatea ei se întăreşte şi prin rochia roşie mini, spectacolul are o reală unitate şi un ritm susţinut, dinamic, determinate de arderile lăuntrice, de dăruirea actorilor, îndeosebi de înalta temperatură la care joacă Victor Rebengiuc.

Meritul regizorului constă şi în modul în care a lucrat cu toţi interpreţii, mai ales cu bărbaţii, lăsându-le parcă pe eroine – cu excepţia Dianei Dumbravă, în *Regan*, mai puternică şi mai prezentă decât partenerele ei – pe un plan secundar.

Interpreţii spectacolului caută să aibă aceeaşi încărcătură dramatică precum cutremurătorul Lear, extraordinar în toate momentele, îndeosebi în cele în care nu-şi mai înţelege fiicele sau atunci când descoperă adevărurile legate de oamenii goi şi fără adăpost, nebăgaţi în seamă de nimeni. Marian Râlea, emoţionant într-un bufon tragic ce moare de frig şi boală sub ochii noştri. La fel de bun este şi Mihai Constantin în *Kent*, matur, simplu, curajos şi cinstit, după cum şi Vlad Zamfirescu în

ipocritul *Edmund* sau Cornel Scripcaru în trădătorul, linguşitorul şi conformistul *Oswald*.

Claudiu Stănescu i-a dat *Ducelui de Albani* o autentică verticalitate în timp ce Şerban Celea în *Cornwall* a pus în lumină cruzimea şi setea de sânge ale celui ce-i va scoate cu bucurie sadică ochii lui *Gloucester*. În acest din urmă rol, Dan Aştilean a avut şi veridicitate şi firesc, punând în lumină şi vinovăţia eroului, vinovăţia tatălui ce aduce pe lume un copil din flori cu inconştienţă, dar şi naivitatea celui ce-l crede pe fiul mincinos, alungându-l cu aceeaşi grabă şi superficialitate pe copilul cinstit.

Un spectacol puternic, bărbătesc, cu realizări serioase ale tuturor interpreţilor şi o creaţie de excepţie, aceea a lui Victor Rebengiuc în rolul titular.

Un *Rege Lear* de care aveam nevoie, mai ales la sfârşit de secol şi mileniu, un *Rege Lear* ce ne aminteşte că omul fără de avere şi forţă nu înseamnă nimic în faţa egoismului şi lăcomiei de putere.

Fotografii de
Liviu Mărghidan

SPECTACOLE

Mihaela Arsenescu Werner:

„Fiecare spectator alege ceva din spectacol"

Irina Ionescu: Stimată doamnă, interpretaţi la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, rolul titular al spectacolului *Elisabeta I* de Paul Foster. Ce înseamnă pentru un actor întâlnirea cu una dintre cele mai importante personalităţi ale istoriei universale, cu o eroină despre care se ştiu atâtea lucruri?

Mihaela Arsenescu Werner: Noi actorii, când avem sarcina copleşitoare de a juca personaje istorice, trăim o vreme cu obsesia acestora. Vă mărturisesc că eu am trăit luni de zile cu obsesia Elisabetei: am încercat să o înţeleg, să îi semăn, pentru ca, apoi, să mă detaşez, să păstrez numai ceea ce era esenţial. Am citit mult despre ea, întrunea cel puţin zece personalităţi de bărbaţi adevăraţi îmbinate cu o diplomaţie specific feminină. Ştia să impună ordinea, disciplina, ştia să-şi asume responsabilităţi. În epoca noastră, dominată de confuzie de valori, avem nevoie de nişte repere stabile. Elisabeta este un reper. Pe cât o descopăr, pe cât o cunosc – este un personaj tot mai fascinant. O iubesc şi sper, că de undeva, de acolo, m-a atins şi ea, din când în când, pe umăr.

I.I.: Cum aţi lucrat cu regizoarea Irina Popescu Boieru?

M.A.W.: Reîntâlnirea cu ea a fost, ca de obicei, fructuoasă, caldă, extrem de ofertantă. Am colaborat foarte bine pentru că face parte din categoria regizorilor care te obligă să cauţi, să găseşti în tine valenţe pe care nici măcar nu le bănuiai. Nu este un regizor tiran, nu îţi impune anumite lucruri, propriile interpretări asupra trăirilor unui personaj, îţi dă doar o busolă ca să poţi găsi singur calea, nu-l duce de mână pe actor pentru a-l scoate din pădure. Cred că am găsit împreună cele mai bune soluţii în ceea ce priveşte abordarea textului lui Paul Foster, deşi, ca orice lucru, spectacolul este perfectibil, niciodată gata, terminat. Eu sunt din acest punct de vedere un artist nefericit: nu sunt mulţumită niciodată de ceea ce fac, întotdeauna mi-aş dori s-o pot lua de la capăt, să refac lucrurile care nu-mi plac. Uneori, găsesc căi noi, neaşteptate şi după zece sau douăzeci de reprezentaţii. Cred că este un lucru bun, deşi nu dorm liniştită după încheierea muncii la un spectacol, după premieră.

I.I.: Cum reacţionează publicul în faţa acestui personaj fabulos, care este *Elisabeta I a Angliei*?

M.A.W.: Datorită formulei de teatru în teatru, pe care spectacolul o propune, publicul primeşte mult mai uşor istoria Elisabetei. Faptul că povestea este spusă de o trupă de actori elisabetani, care, din când în când, întrerup expunerea evenimentelor pentru a pune la punct detaliile montării, constituie un avantaj. Caracterul discontinuu al convenţiei teatrale îl incită pe spectator, îl aduce mai aproape de personaje. Astfel, el reţine mai uşor şi informaţiile de ordin istoric, strecurate în piesă. Apoi, datorită faptului că spectacolul se joacă într-o sală-studio, nu există o distanţă prea mare între actori şi spectatori, acestora din urmă li se pare, cred eu, că fac parte din joc, din convenţie. Pe această idee au fost construite special şi băncile rezervate publicului. Spectatorul nu stă liniştit, detaşat într-un scaun, el participă, vrând-nevrând, se joacă împreună cu noi, suferă, e îngrijorat, şocat împreună cu noi. După zece reprezentaţii am primit din partea publicului confirmarea că formula scenică pe care am adoptat-o este unanim acceptată, primită de spectatori. Fiecare alege ceva din acest spectacol, fie anecdota, fie adevărul istoric, conform propriului interes sau nivel de cultură.

Irina Ionescu

Mihaela Arsenescu Werner
în ELISABETA I de Foster

Foto: Sorin Ichim

SPECTACOLE

Ştefan OPREA

Un spectacol construit cu ingeniozitate

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi (Sala Studio) – *Elisabeta I* de Paul Foster. Versiunea românească de Radu Nichita Rappaport. Regia: Irina Popescu-Boieru. Scenografia: Rodica Arghir. Mişcarea scenică: Dana Coşeru. Aranjament muzical: grupul „Nomenstomen". Distribuţia: Mihaela Arsenescu-Werner, Georgeta Burdujan, Monica Bordeianu, Catinca Tudose, Petronela Grigorescu, Antonela Cornici, Adi Carauleanu, Emil Coşeru, Adrian Păduraru, Constantin Puşcaşu, Daniel Busuioc, Constantin Avădanei, Cătălin-Tudor Manea, Radu Ghilaş, Petre Ionescu, Haruna Condurache, Oana Sandu, Brândușa Aciobăniței, Livia Iorga. Data premierei: 18 aprilie 1999.

Două linii conceptuale înrudite sunt clar exprimate în spectacolul *Elisabeta I*: cea shakespeariană a lumii ca teatru („lumea este o scenă, iar oamenii sunt actori") şi cea artaudiană a continuităţii dintre teatru şi viaţă. Deşi construită în jurul unui subiect istoric, piesa foloseşte istoria doar ca pretext pentru dezvoltarea unei teme pur teatrale. Teatrul însuşi este marea temă a piesei: o trupă de actori din perioada elisabetană îşi propune să realizeze un spectacol. *Vrăjitoarea Pata Sola* distribuie rolurile; personajele vor fi desprinse din viaţă, din actualitate (am zice noi astăzi). Actorii se strâng în jurul ei, fiecare dorindu-şi un rol cât mai bun şi primindu-şi însemnul caracteristic pentru personajul pe care îl va interpreta; va fi un spectacol despre regina Elisabeta, despre problemele care frământă epoca, despre anturajul reginei şi adversarii ei, despre conflictele cu vecinii, cu biserica şi cu pretendenţii la tronul Angliei...

Fără a avea o valoare literară deosebită, piesa americanului Paul Foster (avangardist al anilor '60) are o structură deschisă, este o sumă de modalităţi teatrale, singurul ei mare orgoliu fiind acela de a sluji unui spectacol în afara regulilor clasice şi de a oferi, astfel, actorilor şansa de a juca şi de a se juca de-a viaţa, de-a istoria şi de-a teatrul. Parodiind, şarjând, Foster transformă epoca în scenă şi personalităţile în personaje. În ciuda costumelor bogate, specifice epocii, personajele sunt... dezbrăcate de morga rigidă a curţii, comportându-se ca nişte pioni pe tabla de şah a istoriei, dar mai ales ca nişte inşi obişnuiţi: *Filip al II-lea* şi *Caterina de Medicis* se roagă la icoane pentru a obţine banii necesari campaniei contra Angliei, se pălmuiesc, apoi tratează ca nişte oameni de afaceri cu cămătarul *Lazarus Tucker*, la fel va proceda şi Elisabeta – într-o scenă de un umor substanţial.

Regizoarea Irina Popescu-Boieru şi-a construit spectacolul cu ingeniozitate. A urmat meandrele textului, respectându-i propunerile, sfidând unităţile artistotelice, respectându-i epicitatea brechtiană, subliniind permanent ideea de teatru în teatru şi pe aceea de interferenţă între teatru şi viaţă. „Am căpătat rolul principal şi n-am de gând să-l cedez alteia" zice regina de pe scenă şi replica se referă evident atât la regina–regină (care îşi apără cu străşnicie tronul), cât şi la actriţa–regină (care ţine foarte mult la rolul ce i-a fost încredinţat). Viaţa şi ficţiunea se întâlnesc, se întretaie, uneori se suprapun. Trupa Teatrului Naţional joacă, de fapt, rolul unei trupe de actori din secolul al XVI-lea şi o face cu o contaminantă angajare şi plăcere, încât rezultatul – spectacolul din sala Studio – este agreabil, dinamic şi antrenant. Irina Popescu-Boieru şi scenografa Rodica Arghir l-au gândit pe două dimensiuni spaţiale: un nivel îl reprezintă scena elisabetană, iar al doilea – scena italiană; între acestea circulaţia e liberă, ceea ce creează o diversificare a dinamicii generale. Fără decoruri propriu-zise, doar cu elemente sumare, dar semnificative, spaţiul de joc capătă culoare şi sugestivitate prin felul cum este umplut – şi folosit – de actori, de costume, de mişcare; sunt excelente atât costumele, cât şi momentele coregrafice (mişcarea scenică: Dana Coşeru).

În rolul reginei Elisabeta, Mihaela

Arsenescu-Werner conferă personajului distincție și autoritate, jucând cu forță dramatică bine dozată din interior și cu mijloace expresive rafinate. Dihotomia actriță/personaj este marcată inteligent, încât spectatorului îi apar cu claritate atât datele și frământările celei dintâi, cât și, mai ales, personalitatea complexă a Elisabetei: femeie și regină plină de contradicții, de îndoieli, de nehotărâri. Din aceste contradicții (decizie/indecizie, spontaneitate/chibzuință, judecată rece/sentimentalitate) personajul, așa cum l-a conceput și cum îl întruchipează Mihaela Arsenescu-Werner, capătă un echilibru și o tensiune dramatică pe care și-o asumă întregul spectacol. Cea de-a doua regină – *Caterina de Medicis* – e întruchipată scenic de Georgeta Burdujan, o prezență impunătoare, vulcanică, maiestuoasă, în acord perfect cu partenerul ei cel mai apropiat, Adrian Păduraru – *Filip al II-lea al Spaniei*, și el cu o ținută regală, cu voce frumoasă și bine dozată în concentrări și explozii controlate. Adi Carauleanu (*Contele de Leicester*) parcurge cu aplomb partitura celui mai apropiat sfetnic al reginei, fiind un blând și cald receptacol al discretelor ei descărcări sentimentale. Din cele două roluri interpretate de Emil Coșeru (*Lordul Burghley* și *Lazarus Tucker*) cel de-al doilea este o excelentă compoziție în notă umoristică – o partitură și o izbândă inedite pentru actor.

Constantin Avădanei, Monica Bordeianu, Constantin Pușcașu, Radu Ghilaș, Daniel Busuioc, Cătălin-Tudor Manea și Antoaneta Cornici – fiecare aducând în scenă unul, două sau trei personaje diferite – au contribuții de bună profesionalitate la realizarea întregului.

Mențiuni speciale pentru Catinca Tudose, care realizează câteva fine crochiuri scenice (*Regina Elisabeta* cea reală, spălătoreasa *Tilly Boom* și *Mus*, ucenicul lui Lazarus); apoi pentru interpretul *Lordului Primar* – Petre Ionescu (ținută scenică și voce impunătoare); pentru Petronela Grigorescu, care îi conferă *Vrăjitoarei Pata Sola* mister și stranietate conținută; și, în sfârșit, pentru grupul de actrițe tinere (Haruna Condurache, Oana Sandu, Brândușa Aciobăniței și Livia Iorga) care evoluează cu siguranță și grație în scenele de ansamblu coregrafic și coral.

Câteva secvențe din spectacol sunt cu adevărat remarcabile: dansul semnificând bătălia dintre flota engleză și cea spaniolă; Noaptea Sfântului Bartolomeu (în care însă era loc pentru o folosire mai eficientă a luminilor); primirea cămătarului Lazarus la palatul Elisabetei; întâlnirea finală dintre regină și actori, secvențe care dau dimensiunea reală a spectacolului.

Georgeta Burdujan și Constantin Avădanei

Ştefan OPREA

Mai este nevoie de un pas

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – *Strigoii* de Henrik Ibsen. Regia: Ovidiu Lazăr. Scenografia: Rodica Arghir. Spaţiu sonor: Ovidiu Lazăr. Distribuţia: Violeta Popescu, Sergiu Tudose, Petru Ciubotaru, Călin Chirilă, Monia Pricopi. Data premierei: 2 mai 1999.

Cu *Strigoii*, Ibsen dădea un răspuns – polemic – celor care, după premiera *Norei* îl acuzaseră de atentat la adresa familiei, a stabilităţii şi solidităţii relaţiilor conjugale. Temă predilectă a epocii, emanciparea femeii fusese tratată de dramaturg cu o îndrăzneală neobişnuită, developând adevăruri dureroase pe care morala unei societăţi închistate în norme rigide le ascundea cu grijă. Nora îşi părăsea familia pentru a se împlini ca fiinţă umană. În *Strigoii* lucrurile se petrec invers: Helene Alving îşi înăbuşă adevărata iubire, se căsătoreşte, cum îi cer părinţii, pentru a face „o partidă bună" şi, după o tentativă de fugă, se întoarce şi rămâne lângă un soţ depravat. Zguduitoarea ei dramă e una a consecinţelor, a lipsei curajului de a-şi asuma dreptul la demnitate şi libertate. E drama supunerii la norme social-morale convenţionale şi strivitoare de destine.

Piesa are, însă, două linii dramatice principale, cea de-a doua fiind a fiului, Oswald. Pornind de la adevărul – şi el mult vehiculat în perioada sfârşitului de secol XIX – că păcatele părinţilor sunt plătite de copii, Ibsen face o demonstraţie aproape ştiinţifică (în ideea eredităţii psiho-biologice): deşi trimis de mama lui în străinătate, încă de la vârsta de şapte ani, pentru a-l feri de influenţa nefastă a depravării alcoolice şi sexuale a tatălui, tânărul poartă în sânge sămânţa răului moştenită de la acesta. Se va întoarce acasă, peste ani, bolnav, sfârşit, fără a mai putea picta, întreţinându-se cu morfină. Intersectarea celor două linii dramatice – care vin foarte tensionate una spre cealaltă – constituie punctul de înaltă temperatură al piesei şi dictează finalul cu reflexe tragice. Pe scena ieşeană (unde Ibsen a fost jucat, pentru prima dată în România – în Sala Sidoli, însă – cu *Micul Eyolf*, în primăvara 1895), premiera *Strigoii* o datorăm regizorului Ovidiu Lazăr şi scenografei Rodica Arghir. Într-un decor cu severităţi geometrice, ce sugerează răceala şi rigiditatea normelor de viaţă, drama se înscrie cu rigoare calculată. Două planuri dispuse în adâncime – unul, al prezentului, constituit din forme exacte şi elegante (salonul familiei Alving), celălalt al trecutului, cu forme distorsionate – un fel de vegetaţie metalică prin care lumina creează reflexe când frumos amăgitoare (anunţând festivitatea inaugurării azilului), când sumbre, stranii, sugerând fantomele trecutului care pătrund în primul plan, prin glasvanduri înalte şi ceţoase, cu rame metalice, unghiulare; comunicarea între cele două planuri (cea mai izbutită idee regizoral-scenografică) e nu numai de natură temporală, ci şi psiho-spirituală. Se stabileşte astfel un raport de cauzalitate, trecutul combustionând drama prezentă şi dictându-i ritmul şi temperatura. Fantoma căpitanului Alving bântuie nestingherită în aceste spaţii, dar şi în mintea şi în sufletele personajelor. Poate o şi mai decisă marcare a acestei „prezenţe" ar fi sporit tensiunea spectacolului şi ar fi motivat mai adânc stările şi confruntările dintre personaje; căci tocmai aici spectacolul nu se împlineşte la cota necesară. Cutremurele subterane nu-şi trimit unda de şoc spre spectator. Despre ele mai mult ni se vorbeşte, ca în teatrul epic, brechtian, deşi nu ar reieşi că aceasta ar fi fost miza regizorală.

În aceste limite, actorii joacă exact, riguros, elegant, fără excese exterioare, dar şi fără a coborî în adâncime, până la miezul incandescent al dramei.

Revenind pe scenă după o nedreaptă absenţă, Violeta Popescu e o *Doamna Alving* distinsă în resemnarea şi suferinţa ei ascunsă. Actriţa îşi

asumă cu discreție drama personajului, joacă reținut, pune surdină la zbuciumul său interior și în ea se concentrează circuitele dramatice ale întregului spectacol. *Pastorul Manders* – în mare măsură vinovat de toate câte s-au petrecut în trecut, deci și de consecințele care acum ies la iveală – e interpretat de Sergiu Tudose cu nerv bine dozat, sfâșierea personajului între datoria morală și o culpabilitate – pe care o resimte dar nu o recunoaște – fiind miza pe care actorul își construiește rolul. Petre Ciubotaru compune minuțios portretul de un realism viguros al tâmplarului *Engstrand*. Am așteptat cu mult interes evoluția, în dificilul rol *Oswald*, a tânărului actor Călin Chirilă și am avut satisfacția unei interpretări mature, dovedind exactă înțelegere a partiturii dramatice și bună adecvare a mijloacelor actoricești; la care se adaugă o frumoasă ținută scenică și capacitatea de a intra, fără complexe, în dialog scenic cu actorii de performanță mai sus pomeniți. În rolul *Regine*, Monia Pricopi evoluează cu degajare, cu spontaneitate, personajul fiind, până la un moment al evoluției sale, singurul punct luminos în această dramă a umbrelor.

Ne rămâne speranța că spectacolul va câștiga pe parcurs în tensiune, că fluxurile dramatice dintre personaje vor deveni mai clare și mai fierbinți, astfel încât să putem vorbi despre un succes adevărat și de o nouă prezență de prestigiu pe afișul Teatrului Național „Vasile Alecsandri".

Violeta Popescu și Sergiu Tudose

Sorin CRIŞAN

Jocul între pasiune şi patimă

Relaţia pe care Victor Ioan Frunză şi-o stabileşte cu textul dramatic, punând în scenă *Visul unei nopţi de vară*, este când de însoţire a „lumilor" shakespeareene, când de ostilitate faţă de spiritul vremii. Reprezentaţia Teatrului Naţional din Cluj este, trebuie să o spunem din capul locului, una omogenă, în ciuda folosirii elementelor de extratext şi a dorinţei de a expune, printr-o discutată (şi, adeseori, negată) defulare artistică, sentimente eliberate de orice prinsoare de tip moral. În fapt, spectacolul lui Victor Ioan Frunză nu poate fi părtaş unui timp supus canoanelor creştinătăţii: voluptatea respinge masca pudicităţii, adevărul şi minciuna devin acum juste şi injuste, iar păcatul nu ştim să mai existe; deasupra lor, iubirea este trăită funciar, putând fi „citit" un subtil traseu al androginului. Ar fi o greşeală să se înţeleagă că Victor Ioan Frunză a descoperit în *poetic* suportul reprezentaţiei; liricul este folosit cu parcimonie şi uneori compromis cu bună ştiinţă. *Puck* este cel în jurul căruia iubirile interzise îşi caută împăcarea, însă, pe scenă, spiriduşul ce se întrece pe sine ţesând nevinovate intrigi, devine oglinda trăirilor refulate ale spectatorului; probează expresiv pasiuni pe care nu avem tăria să le recunoaştem decât cu stânjeneală şi în solitudine. Cel care-l însufleţeşte pe *Puck*, Balázs Attila, nu joacă, ci mai degrabă, se joacă pe sine, asumându-şi voluptatea eroului; jocul său nu urmăreşte câtuşi de puţin să împace pudicitatea spectatorilor. Gesturile şi replicile sale sunt ferme şi, adeseori, licenţioase (să remarcăm în treacăt că Victor Ioan Frunză operează inserturi din literatura Marchizului de Sade), dar fiecare din ele rosteşte – pentru a câta oară? – pasiuni dezbărate de morală. Trecând peste româna sa încă defectuoasă, Balázs Attila reuşeşte performanţe actoriceşti: agăţat pe frânghii de alpinist, cu ample mişcări pe întreaga scenă, actorul îşi conservă rolul de personaj-cheie; replicile sale sunt (voit) convulsive, ţâşnite parcă dintr-un eros nestăpânit. Cuplurile îndrăgostiţilor: *Lysander* (Doru Surcel) – *Hermia* (Vasilica Stamatin) şi *Demetrius* (Ion Isaiu) – *Helena* (Adriana Băilescu), generează un comic rafinat. Se remarcă Doru Surcel, ca un remarcabil profesionist al scenei; prin el *Lysander* se încarcă de sinceritate şi de o gravitate care, dincolo de umorul bine dozat, ascunde pasiuni şi chiar patimi. Dintre eroii ce apar în final în faţa lui *Theseu* şi a *Hipolitei*, *Pyram* (Dorel Vişan) concentrează comicul de situaţii, revelator al unui spirit ludic. Decorul, semnat de Adriana Grand, focalizează privirea spectatorilor pe orizontala de joc; planul înclinat, cu pantă ascendentă spre fundal, sugerează curcubeul, unificator al contrariilor, al lumii de aici şi de dincolo; costumele urmează o logică a sărbătorii, într-o manieră barocă a liniilor curbe şi a culorilor vii. Muzica *live* a lui Horváth Károly (prin dispunerea în fundal a unei orchestre) are tonalitatea unui festivism nocturn, fiind uneori un suport corector al declamărilor actoriceşti.

Spectacolul cu *Visul unei nopţi de vară*, semnat Victor Ioan Frunză, confirmă originalitatea unui regizor care a descoperit în teatru spaţiul de interogare fără menajamente a spectatorilor, supunând în acelaşi timp actul scenic unei depline coerenţe artistice.

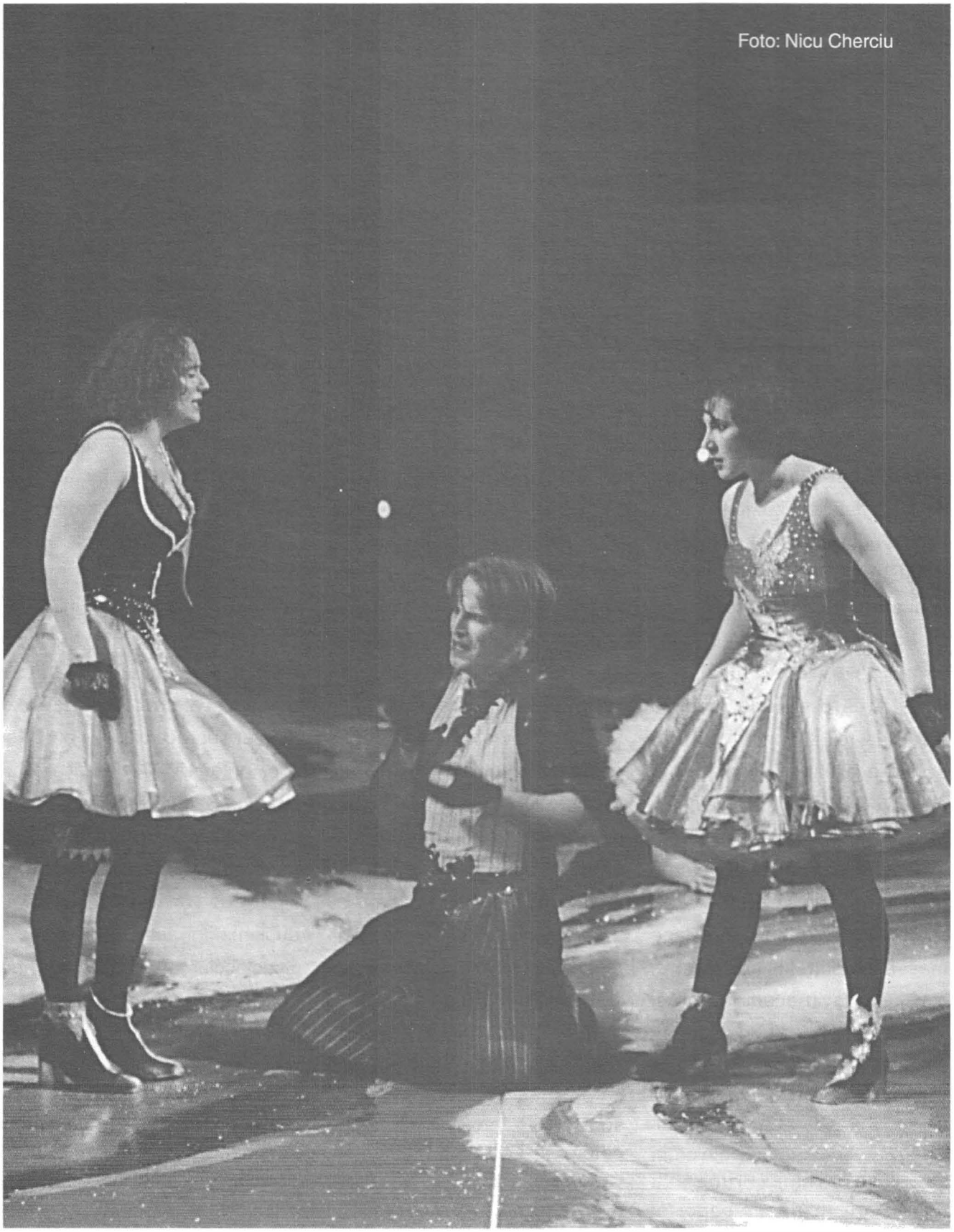


Foto: Nicu Cherciu

Teatrul Național Cluj – *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare. Versiune scenică de Victor Ioan Frunză. Muzica: Horvath Karoly. Decoruri și costume: Adriana Grand. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. În distribuție: Dorel Vișan, Balazs Attila, Dorin Andone, Geanina Călinescu, Adriana Băilescu, Doru Surcel, Vasilica Stamatin, Ioan Isaiu, Cornel Răileanu, Ruslan Bîrlea, Ligia Moga, Petre Băcioiu, Ion Marian, Dan Chiorean.

Oana Cristea GRIGORESCU

Stația terminus: PARADIS

Comedia iubirii în viziunea lui Victor Ioan Frunză, la Teatrul Național din Cluj, depășește stadiul unei regii ilustrativ shakespeareane. Comedia este dezvăluită, până dincolo de pragul parodiei tragice. În vremuri de neîngrădită libertate, *Visul unei nopți de vară* este acum pledoaria sexualității exacerbate, scoase de sub regula aservirii sufletești. De unde vine acest val de libertate? Tocmai din lumea spiritelor, a sufletelor-păsări, unde Puck este un mic vrăjitor pervers. Creierul acestei farse tragice cu deznodământ vesel este perechea *Oberon–Puck*, cei ce leagă și dezleagă efemere iubiri, știind prea bine prețul măcinării lor, încasat negreșit la scadență de Timp. Cele trei grupuri de personaje – grupul actorilor de ocazie, cuplurile de îndrăgostiți împreună cu perechea princiară a Atenei, și locuitorii tărâmului zânelor – sunt ierarhic supuse fanteziei bolnăvicioase (sau doar actualizate) a lui *Oberon* și *Puck*.

S-a spus despre *Vis* că este o piesă fixă în atitudini: personajele nu evoluează de-a lungul actelor, nu se descoperă, nu se autocorectează. Bogăția ei decurge din frâul liber lăsat fanteziei. De aici pleacă și regizorul Victor Ioan Frunză când îi investește pe *Oberon* și *Puck* cu înțelegerea și zestrea de trăiri a lumii moderne. *Oberon* și *Titania* nu mai sunt doar un cuplu matur, parodie a slăbiciunilor omenești. Cearta lor reface la scară supraumană modelul comediei casnice. Amplificarea deznodămintelor se produce după dimensiunea spirituală a protagoniștilor. Ei dețin experiența libertăților sexuale cucerite de secolul nostru și nu se sfiesc să o exercite asupra muritorilor, ale căror destine individuale le stau în putere. De altfel, regizorul a actualizat textul piesei prin confruntarea celor cinci traduceri existente în limba română, completând-o cu câteva inserturi din Marchizul de Sade și Sfânta Biblie. Nu este întâmplător că toate aceste mutări de accent definesc un Puck modern, atins de perversitate, fără să piardă însă nimic din esența sa de spirit jucăuș – răutăcios care l-a consacrat. Imaginația lui Puck nu cunoaște limite. Cel ce-și amintește permanent mesajul shakespearean al iubirii e Oberon, care îl cheamă la ordine pe Puck atunci când fantezia lui amenință să depășească limita acceptabilă a spectatorului de azi. Puck poate merge oricât de departe, doar e duh, nu-i așa? Clipa de îndoială, momentul monologului lucid, examenul lui de conștiință, reechilibrează întreg spectacolul, atinge limita extremă a comediei: autoparodierea. Shakespeare și-a permis să se autoparodieze în această piesă. Povestea lui Pyram și a Tisbei nu este oare o parodie a piesei *Romeo și Julieta* (cel puțin așa a văzut-o critica)? Frunză are puterea să dubleze tehnic miza când îi așază lui *Puck* oglinda conștiinței în față. „Sunt oare normal?" se întreabă Puck, „... îmi place tot ce e anormal, deformat....". Acesta pare a fi tributul plătit de modernitate sensurilor directe ale vieții. *Visul unei nopți de vară* este o coborâre în lumea contradictorie a imaginarului. E o feerie, un basm vesel în care mai multe planuri narative ne atrag atenția asupra aceleiași morale tragicomice a comediei iubirii. Lamentabila reprezentație a piesei din piesă e și ea un epilog trist la autoparada modernității. Regia nu a gândit un final ferm, renunțând la scena finală din textul original. Piesa se stinge, eșecul trupei de actori de ocazie se estompează, focul de artificii al visului se risipește. Rămâne întrebarea asupra derizoriului progres al umanității. Dacă partea întâi a spectacolului trenează, ea pregătește actele III,

IV, ritmate cu simţ de orchestrator, motivate pe cheia de lectură, generoase în situaţii de joc pentru actori. Doru Surcel şi Ioan Isaiu (*Lysander* şi *Demetrius*) acoperă cu strălucire două partituri solicitante (admirabil duelul). Vasilica Stamatin şi Adriana Băilescu (*Hermia* şi *Helena*) conturează precis două personaje feminine pereche.

Dorin Andone (*Oberon* şi *Theseu*) dă măsura mobilităţii sale actoriceşti. Oberon, regele elfilor, duhurilor şi al spiritelor, e creierul care menţine echilibrul demonizării lumii muritorilor. Perversiunea şi maleficul sunt instrumentele interioare la care face apel cu naturaleţe, aşa cum ştie să facă suportabilă lumea muritorilor, atunci când mintea lui Puck ameninţă să o deformeze ireversibil.

Geanina Călinescu (*Titania* şi *Hypolita*) e perechea lui Oberon, tăiată după tiparul suprauman în toate trăirile. Reuşeşte să păstreze echilibrul între elan şi exces declamator. *Titania* e Femeia în mare, în toate cele. De aceea suferă o vagă masculinizare, compensată scenografic de efeminarea lui Oberon.

Balázs Attila (*Puck*) este aici o ilustrare a excesului. Trăirile lui respectă scara, dar şi tradiţia. În relaţia cu *Oberon*, *Puck* e unealta lui făcătoare de vrăji şi răutăţi aparent nevinovate. Jocul imaginaţiei îl individualizează, conştiinţa nemăsurii e nota modernităţii cu care s-a îmbogăţit. Soluţiile scenografice şi regizorale îl pun în faţa unor probe fizice (zborul pe frânghie) şi de îndemânarea practică (utilizarea întregii recuzite de vrăjitor; ierburi fermecate, amulete, sticluţe cu licori) care îi îngreunează pe alocuri misiunea în scenă.

Grupul actorilor de ocazie – Ion Marian, Ligia Moga, Dorel Vişan, Ruslan Bârlea, Petre Băcioiu, Cornel Răileanu, Dan Chiorean, Frederic Slavici – conturează, fiecare în parte, caractere vii, distincte, memento parodic la virtuţile comediei groteşti. Fiecare gest, fiecare cuvânt al grupului îşi are locul în piesă şi găseşte replica pe măsură în sală (cea reală): râsul şi aplauzele. Dorel Vişan e un îndreptar de teatru pe viu. Simţul scenei se grefează pe autoparodia shakespeareană, rezultatul fiind o probă de virtuozitate actoricească. Pădurea fermecată de duhuri induce în muritori, fie ei îndrăgostiţii sau actorii de ocazie, trăiri amplificate. Ei par şi apar demonizaţi de licoarea fermecată. În lumea vrăjită şi în cea dezvrăjită întreaga distribuţie se autodepăşeşte, dovedeşte că avem în faţă profesionişti de calibrul unui teatru naţional.

Scenografia Adrianei Grand nu face economie de imaginaţie. Decorul e sumar: planul înclinat al viselor e podeaua paradisului şi cerul visat al pământenilor. Costumele sunt un fastuos comentariu vizual şi simbolic la lumea de vis; evoluează, se transformă odată cu povestea, preiau modificările de stare ale personajelor. Simbolic, lumea duhurilor se identifică prin elemente aviforme. Putem suspecta chiar ideea că duhurile sunt îngeri căzuţi care se consolează de dizgraţie jucând farse muritorilor. Piesa din piesă beneficiază de o bogată recuzită din hârtie (costume, decoruri) gândite să ilustreze grotescul comediei tragice a vieţii muritorilor. Muzica originală compusă de Horvath Karoly în stil clasic, este interpretată live şi susţinută solistic de contratenorul Andrei Ţara. Prezenţa orchestrei Academiei de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj în fundalul scenei, completează lumea paradisiacă a duhurilor şi zânelor cu nota de veridicitate sonoră. N-o să ne supărăm dacă vom descoperi în final că orchestranţii - păsări sunt, la rândul lor, îngeri căzuţi. În vis învăţăm să le acceptăm pe toate. Tot acolo se deschide ochiul interior cu care învăţăm să râdem cu îngăduinţă de comedia dragostei, chiar şi atunci când suntem nevoiţi să ne recunoaştem umili actori.

Daniel Badale și Marius Rogojinski

Cristina MODREANU

Anti-Hamlet-ul zilelor noastre

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani – *Hamlet* de Shakespeare. Traducere: Dan Duţescu şi Leon Leviţchi. Scenografia: Angela Doni. Maestru scrimă: Vitalie Drucec. Regia: Ion Sapdaru. Distribuţia: Daniel Badale, Marius Rogojinschi, Daniel Minciună, Irina Mititelu, Teodora Moraru, Volin Costin, Florin Aionitoaiei, Tatiana Zavialova, Cezar Amitroaiei, Mihai Păunescu ş.a. Stagiunea 1997–1998.

Personaj-simbol pentru ideea de teatru, visul oricărui actor. ***Hamlet*** a lipsit timp de câteva stagiuni din repertoriile teatrelor noastre. Revenirea prinţului s-a petrecut în stagiunea 1997–1998 la Teatrul Naţional din Craiova şi la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani, a cărui trupă bine închegată a pornit într-o adevărată aventură teatrală alături de regizorul Ion Sapdaru.

Despre înclinaţiile spre regie ale lui *Hamlet*, dovedite în piesa marelui Will nu numai în discuţiile cu trupa de actori, ci şi în simularea atât de elaborată a nebuniei, şi în întreaga punere la cale a demascării lui *Claudius*, s-au scris multe pagini. Ceea ce propune Sapdaru este o lectură regizorală a celebrului text bazat pe această idee, lectură ce dă o cu totul altă dimensiune spectacolului. Procedeul „punerii în abis" inversează perspectivele, povestea tristului prinţ fiind „învelită" în povestea naşterii unui spectacol cu piesa lui William Shakespeare. Păstrându-se într-un registru al firescului, al ignorării normelor, al disprețuirii regulilor, regizorul atinge teme shakespeareene majore: lumea ca teatru în care suntem cu toţii actori, scena ca o oglindă în care ne recunoaştem cu şansa de a ne corecta, actorul – un cronicar al vremurilor, călător prin timp.

Din punct de vedere al formei, spectacolul este dens, bogat în imagini, concepute cu ajutorul scenografiei lui Mihai Pastramagiu (care construieşte inspirat din câteva cuburi simple, transparente) şi coregrafiei plină de nerv a Angelei Doni, folosită în scenecheie când cuvintele par să nu mai ajungă – dialogul lui *Hamlet* cu *Ofelia*, nebunia tinerei femei, înmormântarea Ofeliei. În ceea ce-l priveşte pe *Hamlet*, accentul nu mai cade exclusiv pe el, căci în interpretarea lui Daniel Badale personajul principal devine un posibil anti-Hamlet sau, poate, pur şi simplu, un *Hamlet* al zilelor noastre.

În ciuda aparenţei sale fragile, tânărul actor dă dovadă de o remarcabilă forţă de concentrare, glisând cu rapiditate între cele două planuri – povestea lui *Hamlet* şi cea în care, în calitate de regizor, construieşte un spectacol. Nu mai puţin demni de remarcat sunt: Volin Costin (într-o reuşită compoziţie a lui *Polonius* în care peste şiretenia personajului, văzut ca un birocrat prăfuit de sub braţul căruia nu lipseşte mapa, actorul aşază o uşoară plictiseală amuzantă în momentele de „ieşire din rol"); Marius Rogojinschi şi Irina Mititelu (un cuplu construit după imaginea odioşilor dictatori, maniacal preocupaţi de imagine, ferindu-se de substanţă ca de râie); Florin Aionitoaie (un *Laerte* coborât din filmele americane de acţiune, killer impetuos care nu se dă în lături de la nimic), Tatiana Zavialova (o încântătoare *Ofelie* în blugi a cărei puritate transpare în nebunie ca o lumină).

Lovitura de graţie a spectacolului vine însă în final, când după duelul prinţului cu Laerte şi ultimele replici toţi actorii revin pe scenă vrând parcă să se aşeze „la o şuetă" cu spectatorii: pierdut pe drum, în graba trecerii de la o poveste la alta, a mai rămas de rostit celebrul monolog, „marca Hamlet". De-abia acum cu adevărat hamletian în gesturile leneşe cu care îşi aprinde ţigara Daniel Badale pune punct, rostind celebrele vorbe, unui spectacol proaspăt, viu, inovator, el însuşi un răspuns la veşnica întrebare *„A fi sau a nu fi?"*.

Cristina MODREANU

Resemnarea – adevărata nebunie

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani – *Jurnalul unui nebun* după Gogol. Regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Romana Preoteasa. Coregrafia: Angela Doni. Distribuţia: Volin Costin, Tatiana Zavialova, Petronela Chiribuţă, Mihai Păunescu, Daniel Badale, Irina Mititelu, Traian Andrii, Alexandru Delescu. Stagiunea: 1996–1997.

Turneul din luna aprilie al Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoşani l-a dezvăluit pe regizorul Ion Sapdaru, autor al mai multor spectacole aflate în repertoriul teatrului (mă întreb de ce nu a fost prezentat la Bucureşti şi spectacolul montat de regizor în această stagiune – *Frumoasa călătorie a urşilor Panda povestită de un saxofonist care avea o logodnică la Frankfurt* de Matei Vişniec) ca pe un adept al montărilor radicale, făcute să răstoarne complet idei preconcepute, să spulbere fetişuri, să surprindă prin forma, dar şi prin conţinutul lor.

Montat la Botoşani în stagiunea 1996–1997, *Însemnările unui nebun* după N.V. Gogol este astfel construit încât *Poprişcin*, autorul jurnalului, pare singurul om sănătos dintr-o lume de o găunoşenie înspăimântătoare. Funcţionarul umil care îşi permite să viseze, să spere, să-şi lumineze existenţa aridă îndrăgostindu-se de o fiinţă mai presus de el în ordinea socială, devine, în interpretarea lui Volin Costin un „prinţ al imaginaţiei". El e capabil să construiască o lume din închipuirile sale nevinovate, înălţându-se prin aceasta deasupra meschinăriilor semenilor săi, fie ei nobili, cu funcţii, sau oameni simpli ca el. Singura fiinţă care, deşi nu îl înţelege, e gata din devotament să-i accepte toate ciudăţeniile, este slujnica *Mavra* (Tatiana Zavialova), femeie simplă, ale cărei speranţe, dacă vor fi existat, au murit şi au fost demult îngropate. Sub ochii ei trişti, lipsit de perspective, trăind de pe o zi pe alta, hrănindu-se cu ceai. *Poprişcin* îşi croieşte visele amplu, concentrându-şi întreaga energie în consemnarea acestora, şi a micilor evenimente din viaţa lui – întâlnirile întâmplătoare cu fiica generalului pe care o adoră, atingerea rochiei (sau măcar a umbrei) acesteia, momentul când i-a zărit căţeluşa – ce îi alimentează existenţa interioară.

Deasupra tuturor întâmplărilor insignifiante din viaţa celui ce refuză să se împace cu propria-i mediocritate, pluteşte nu o atmosferă apăsătoare vestind nebunia, ci o seninătate accentuată de mişcările „dansate" ale personajului principal şi ale celor ce intră în contact cu el (coregrafia Angela Doni). De aceea nebunia nu se instalează pentru Poprişcin ca o pedeapsă pentru a fi ţintit prea sus, ci ca o uşurare, cea mai potrivită evadare dintr-o realitate devenită neîncăpătoare. După ce asculţi povestea, pe care ţi-o spune deschizându-şi sufletul, ajungi să te întrebi de ce când capătă destul curaj pentru a se revolta, pentru a ieşi din norme, adică pentru a da curs unor impulsuri de care orice om întreg este din când în când încercat, toate acestea sunt echivalate cu „pierderea minţilor". Odată pătruns în lumea ciudată a casei de nebuni unde sfârşeşte personajul, o lume guvernată de legile ei, ce rămân străine vizitatorului, te întrebi pentru moment cine spune că cei normali suntem noi, iar ei cei ne-buni. Oricum, preţul pe care îl plăteşte bietul, frumosul nebun *Poprişcin*, pentru curajul de a fi lăsat deoparte raţiunea, ca pe un bagaj prea greu pentru aripile lui, aproape că nu mai contează, sugerează regizorul, în raport cu frumuseţea gestului.

Carmen STANCIU

Actorul ca motor al spectacolului

Teatrul „Mihai Eminescu" şi Teatrul de Păpuşi „Vasilache" din Botoşani au prezentat publicului bucureştean, în cadrul unui scurt turneu, patru producţii considerate reprezentative.

La Botoşani, dragostea pentru cultură şi artă este împărtăşită deopotrivă de public şi edili. Cei care se ocupă aici de destinul culturii, obişnuiesc să spună, cu mândrie, că urbea lor este „cel mai mic oraş din ţară cu cele mai multe instituţii profesioniste de spectacole": Teatrul „Mihai Eminescu", Filarmonica, Teatrul de Păpuşi „Vasilache" şi Ansamblul „Rapsozii Botoşaniului". Iar pentru locuitori, „a merge la spectacol " ţine de o tradiţie ce coboară până la reprezentaţiile trupei de teatru pe care Costache Caragiali a înfiinţat-o în 1838.

Mult mai recentă, istoria Teatrului de Păpuşi „Vasilache" începe din anul 1953 şi, în tot acest timp, artiştii lui s-au străduit să ofere spectatorilor de toate vârstele, prin intermediul a peste 160 de titluri – lucrări originale sau adaptări ale unor basme – bucuria întâlnirii cu o lume în care poţi da frâu liber imaginaţiei.

Din cele 25 de spectacole din repertoriul curent, directorul Dumitru Ignat a ales pentru acest turneu două creaţii extrem de diferite – ca stil, miză sau mijloace scenice folosite.

Prima dintre ele, *Prinţesa vrăjită*, este, fără urmă de îndoială, destinată copiilor. Păpuşile realizate de scenograful Mihai Pastramagiu şi „dirijate" de regizorul Valentin Dobrescu transpun în scene alerte şi pline de amuzament – dar şi de pilde – povestea unei prinţese care descoperă, printr-o suită de întâmplări, ceea ce este cu adevărat important în viaţă: dragostea, prietenia, adevărul, curajul. Personajele-păpuşi sunt mânuite cu talent de o echipă de actori formată din Aurica Dobrescu, Mihaela Dumitraş, Mihai Costăchel, Cristinel Onofrei, Valentin Dobrescu. Preocuparea pentru acurateţea mişcărilor este vizibilă la fiecare dintre aceştia şi evidenţiază dragostea, pasiunea artiştilor de la „Vasilache" pentru arta ai cărei slujitori sunt.

Jazz Fantasy, spectacol de autor al lui Marius Rogojinschi (scenariul, regia şi ilustraţia muzicală) – binecunoscut animator al acestui teatru – este o producţie a cărei ţintă nu poate fi decât publicul adult. Câteva obiecte – pantofi, mănuşi, pălării, un evantai, o claviatură de pian – se transformă, prin intermediul unor tehnici specifice teatrului de animaţie, şi al luminii inteligent folosite, în personaje ale căror „aventuri" evocă perioada de aur a jazz-ului şi a cabaretelor. Demonstrând reale disponibilităţi interpretative, dar şi serioase cunoştinţe muzicale, actorii-mânuitori Ştefan Cărare, Mihaela Dumitraş, Mihaela Gavriliu, Ibica Leonte, Valentin Ligi, Cristinel Onofrei, Mihaela Petrariu trec cu virtuozitate de la un pasaj muzical la altul. Personaje abia schiţate spaţial

de câte un mic detaliu – de cele mai multe ori vestimentar – se întâlnesc, se despart, dansează, iar scurtele lor povești au „aroma și savoarea anilor nebuni" pe care muzica de jazz îi evocă întotdeauna.

Iată, deci, că teatrul de păpuși din Botoșani se dovedește a fi o instituție serioasă, ambițioasă, cu un program ce nu neglijează nici unul dintre aspectele creației; dar dincolo de preocuparea de a avea un repertoriu cât mai variat, cu spectacole pentru toate categoriile de vârstă se vede grija pentru afirmarea actorului-mânuitor drept „motorul" teatrului de păpuși.

Teatrul de Păpuși „Vasilache" din Botoșani – *Prințesa vrăjită*, adaptare după Ladislau Dvorski. Regia artistică: Valentin Dobrescu. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Muzica: Constantin Panaite. Distribuția: Aurica Dobrescu, Mihaela Dumitraș, Mihai Costăchel, Cristinel Onofrei, Valentin Dobrescu.

Teatrul de Păpuși „Vasilache" din Botoșani – *Jazz Fantasy*. Scenariul, regia și ilustrația muzicală: Marius Rogojinschi. Mișcarea scenică: Delia Olteanu. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Distribuția: Ștefan Cărare, Mihaela Dumitraș, Mihaela Gavriliu, Ibica Leonte, Valentin Ligi, Cristinel Onorei, Mihaela Petrariu.

Victor PARHON

Teatrul care ne justifică existența

Teatrul de Comedie – *Iluzia comică* de Pierre Cornellle. Traducerea: Horia Gârbea. Versiunea scenică și regia: Alexandru Darle. Scenografia: Maria Miu. Muzica: Adrian Enescu. Distribuția: Florin Anton, Ion Chelaru, Alexandru Pop, Marian Râlea, George Ivașcu, Tudor Chirilă, Delia Nartea, Șerban Cellea, Dorina Chiriac, Dan Aștilean, Bianca Cristea. Data premierei: 8 iunie 1999.

Dacă este adevărat – și este! – că teatrul nu poate fi decât al timpului său, ce ar trebui să joace teatrele din România acum, când demagogia politică se răsfață la tot pasul a campanie electorală, corupția a cuprins întreaga societate, iar algoritmul politic își face de cap fără să-i mai pese de nici o legătură cu realitatea? Cred că o singură piesă: *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. În fiecare zi, la matineu și seara. Restul devine, în condițiile date, teatru evazionist. Cu excepția comediilor atroce sau a dramelor foarte dure despre ziua de azi, pe care noi continuăm să le așteptăm, în timp de dramaturgia românească continuă să sufere de metaforită acută.

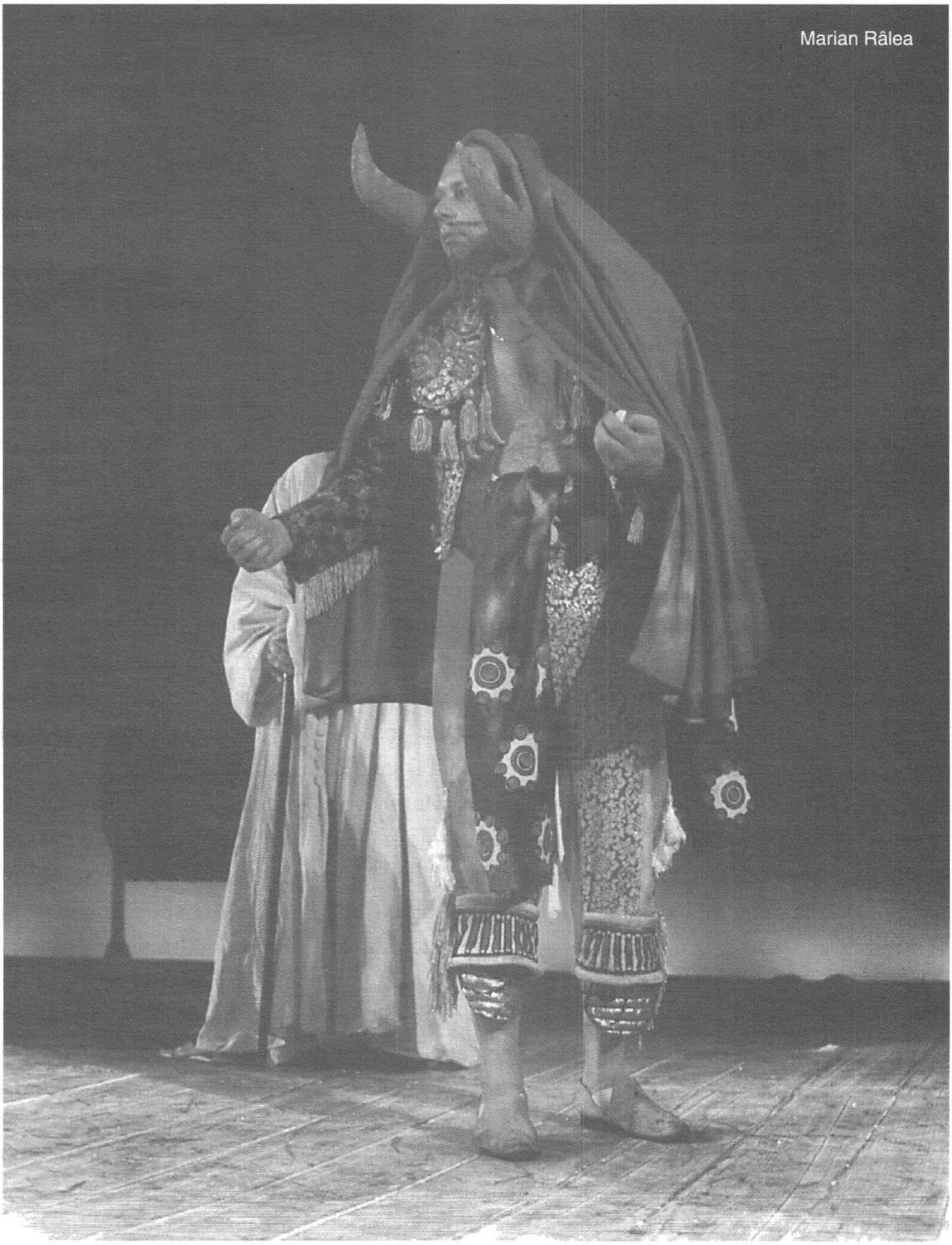
Cam la asta mă gândeam, fără să vreau, urmărind imaginile poetice, delicate, ironice, hazlii, spirituale, suave, sprințare, inventive și savuros parodice ale spectacolului de la Teatrul de Comedie, cu *Iluzia comică* de Corneille, datorat unui excelent trio de realizatori: regizorul Alexandru Darie, scenografa Maria Miu, compozitorul Adrian Enescu. Ordinea e mai puțin importantă. Ca și „ponderea" fiecăruia. De abia în clipa în care ar putea fi exact departajată, ar fi un semn că lucrul în echipă nu mai merge cum trebuie. Dar, iată, matricea stilistică a spectacolului doar prin contribuția fiecăruia dintre ei devine inconfundabilă, celor trei trebuind să le asociem actori cu geniu comic ca Marian Râlea, creatorul unui antologic căpitan *Matamore*, dezlănțuindu-se într-un reușit cuplu cu *Clindor*, personaj pe care-l cocoață (ca de obicei) pe pereți (la propriu) George Ivașcu. Cascadele comice sunt realmente irezistibile. Sigur că nu ne strică niciodată o porție de râs, dar... nu asta-i problema în clipa de față, iar de la Ducu Darie suntem îndreptățiți să așteptăm mult mai mult. Ei bine, atunci chiar să așteptăm. Până la finalul spectacolului. Să vedem unde ajunge. După aceea, putem să ne întoarcem sau nu la eticheta de teatru evazionist. Până atunci, să remarcăm totuși câteva lucruri dintre cele ce se cuvin remarcate.

Încă înainte de începerea spectacolului suntem preveniți că ne vom afla în lumea teatrului sau a „iluziei comice". Cortina e însă ridicată, iar pe scenă se detașează pregnant mulajul de ghips al „frontonului" unei alte scene de teatru,

poate chiar a Teatrului du Marais, unde, pe la începutul lui 1636, avea loc prima reprezentație a piesei. Mulajul ar fi putut să fie desigur aurit, dar e intenționat lăsat așa, alb, ca să nu treacă drept altceva decât e. De altfel, în scenă se mai află două „mașini de vânt" ce vor funcționa la vedere, ca și tabla de tunete, tot la vedere fiind și sufleorul spectacolului. E clar că realizatorii nu-și doresc un *teatru al iluziei*, preferând a ne face părtași la *iluzia teatrului* sau la *magia* acestuia. Așa se face că iluzia „mică", mimarea realității și a „trăirii" ei, e aproape permanent deconspirată, pregătindu-se astfel terenul propice pentru perceperea iluziei „mari", de la sfârșit, căci nu cusăturile teatrului contează – ele pot să se și vadă! – ci ceea ce e dincolo de ele, ceea ce ține de semnificație și de iluzia sau magia acesteia.

Abia în scena a 5-a a Actului V, atunci când bătrânul *Pridamant* înțelege că fiul său *Clindor* n-a murit, ci s-a făcut actor (*„Căci moare personajul/ Dar nu și un actor"* – zice inspirata traducere românească a textului, datorată lui Horia Gârbea), Ducu Darie își scoate asul din mânecă: el a pus piesa pentru a aduce în discuție condiția teatrului, condiția actorului, condiția „iluziei comice", spectacolul aducându-le un omagiu emoționant până la lacrimă. (Uneori, chiar și cronicarii dispun de așa ceva.) Și, atenție, e vorba de condiția teatrului dintotdeauna, dar, mai ales, de *condiția teatrului azi*. Acel „Oricum e prea puțin" pe care-l rostește tulburător magicianul *Alcandre* (Florin Anton), atunci când bogatul, dar opacul *Pridamant* (Ion Chelaru) vrea să-l răsplătească – pentru ceea ce i s-a arătat – numai cu bani, neștiind încă să aplaude, are o dureros de actuală rezonanță pentru întreaga breaslă a slujitorilor teatrului românesc. Atunci când se-ntâmplă să treacă aripa de înger pe deasupra spectacolului, iar tu, ca spectator, nu-ți poți opri lacrima de tristețe de la colțul ochiului, chiar dacă ai asistat până atunci la o comedie spumoasă și plină de haz, ești obligat să recunoști că greșeai grăbindu-te să pui de la început etichete. Oare nu e chiar dreptul teatrului să vorbească și despre sine, în fiecare epocă pe care îi e dat s-o străbată? Iar condiția celor ce slujesc teatrul, în clipa de față, în România, nu e cu nimic mai bună decât a majorității populației țării. Căci lumea teatrului, în majoritatea ei, e o lume ajunsă în sărăcie, pândită de șomaj și mizerie, dar încă demnă, încă nedecăzută din rangul unei înalte meniri asumate.

E de mirare că această „galanterie extravagantă", cum a numit-o însuși Corneille, se joacă abia acum la noi, în „premieră națională". Voit străină de respectarea regulilor clasice (ca în *Cid*-ul de pildă, scrisă în același an), dând frâu liber fanteziei și inventivității, precum și acelor „elemente contradictorii" ale strălucitului său talent, Corneille a oferit lumii nu doar o piesă bizară, ci o capodoperă a geniului său, greu de înțeles în toată complexitatea sa fără această dimensiune unică a



Marian Râlea

„galanteriei extravagante". Traducerea (Horia Gârbea) şi versiunea scenică (Alexandru Darie), destul de libere în raport cu originalul, au calitatea de a oferi bogate şi sugestive echivalenţe contemporane, pe care actorii le duc mai departe, inventând poante comice şi „citate culturale" de tot hazul.

Muzica originală scrisă de Adrian Enescu pentru această stranie farsă, văzută la urma urmei ca un libret de operă bufă, cu final paradoxal, intens dramatic, e de o neasemuită bogăţie expresivă, alternând registrele grave, în care veseliei dezlănţuite nu-i mai poate sta nimeni în cale. Muzica lui Adrian Enescu nu „ilustrează" şi nici nu „comentează" evenimentele , ci se implică în derularea lor, structurându-le acea matrice stilistică de care vorbeam mai înainte. Spectacolul e de neconceput fără muzica lui Adrian Enescu, în aceeaşi măsură în care ar fi de neconceput fără scenografia Mariei Miu sau fără bagheta regizorală inconfundabilă a lui Alexandru Darie. Scena cufărului în care se ascunde căpitanul *Matamore* – Marian Râlea, în timpul consumării idilei dintre *Clindor* (George Ivaşcu) şi *Isabelle* (Delia Nartea) e o altă pagină antologică de virtuozitate comică, deopotrivă regizorală şi actoricească. Iar scene şi momente antologice sunt multe, de la acea delicată şi tandră ridicare a lunii în palmă, cu care încep proiecţiile de umbre, până la scena finală, a „mizei" teatrului, capabilă să-i justifice pe toţi cei care-l slujesc, într-un fel sau altul.

Marea creaţie actoricească a spectacolului îi aparţine, de departe, lui Marian Râlea, de neuitat pentru toţi cei care au şansa să-l vadă în acest căpitan *Matamore*, descinzând desigur din *Soldatul fanfaron* al lui Plaut, dar devenit inegalabil sub pana lui Corneille. Iar Marian Râlea se ia în serios cu atâta aderenţă compoziţională, cu atâta har şi cu atâta pasiune, încât nici nu ţi l-ai mai putea imagina altfel pe *Matamore*, decât aşa cum l-a creat Marian Râlea. Creaţii actoriceşti remarcabile au însă şi alţi interpreţi, precum Şerban Cellea, excelent în savuroasa compoziţie *Geronte*, Dan Aştilean, de un comic copios în *pajul lui Matamore* (nu şi în *Ucigaşul* din final, unde nu se aude ce spune), tânărul Alexandru Pop, în majoritatea rolurilor prin care trece. Magicianul *Alcandre* e schiţat cu fineţe de Florin Anton, bătrânul *Pridamant* e conturat temeinic de Ion Chelaru, iar feciorul său, *Clindor*, numai de virtuozitate comică nu duce lipsă, în interpretarea funambulescă a lui George Ivaşcu. Dorina Chiriac e adorabilă în *Lyse*, servitoarea *Isabellei*, personajul stăpânei fiind interpretat de Delia Nartea cu o vădită plăcere a jocului, lucru la care aspiră şi Tudor Chirilă în *Adraste*, gentilomul îndrăgostit de *Isabelle*. Spectacolul e al tuturor şi trăieşte mai ales printr-o stare de graţie, capabilă să se transmită cu inefabilă tandreţe spectatorului. El e încă o dată câştigat de teatru şi aplaudă din răsputeri, simţind totuşi că „Oricum e prea puţin" pentru ceea ce i s-a oferit.

Victor PARHON

Avatarurile unui remake de tranziție

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee. Regia: Mircea Cornișteanu. Decoruri: Viorel Penișoară Stegaru. Distribuția: Virginia Itta Marcu (*Martha*), Mircea Andreescu (*George*), Gabriela Butuc (*Honey*), George Tudor (*Nick*). Data premierei: 27 iunie 1999.

Piesă cu o strălucită carieră internațională, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee s-a bucurat și în România de câteva montări remarcabile. Prima – și cea mai izbutită de până acum – s-a datorat regizorului francez de origine română Michel Făgădău, la sfârșitul anilor '60, pe scena Teatrului Național „I.L. Caragiale", la Sala Studio din Piața Amzei, cu Radu Beligan (*George*), Marcela Rusu (*Martha*), Valeria Seciu (*Honey*) și Costel Constantin (*Nick*). Au urmat, în timp, montări de referință pentru teatrele respective la Pitești (regia Costin Marinescu), la Arad (regia Mircea D. Moldovan), iar mai curând, adică înainte și după 1989, la Târgu Mureș – secția maghiară și la Craiova, iar acum la Brașov, regia ultimelor trei aparținându-i lui Mircea Cornișteanu. Regret că nu am văzut și o producție de teatru TV cu *...Virginia Woolf*, în care se pare că erau foarte buni toți cei patru interpreți ai piesei: Radu Beligan, Rodica Tapalagă, Mircea Rusu și Lamia Beligan. Radu Beligan și Lamia Beligan făceau parte și din distribuția lui Mircea Cornișteanu de la Teatrul Național din Craiova, în decorurile create de Viorel Penișoară Stegaru, scenograf prezent și pe afișul Teatrului Dramatic din Brașov la acest sfârșit de stagiune 1998–1999. În fapt, e vorba de cumpărarea decorurilor mai vechi de la Teatrul Național din Craiova, directorul teatrului brașovean, Mircea Cornișteanu, rezolvând astfel cu 17 milioane ceea ce ar fi costat teatrul cel puțin de trei ori mai mult. Și în afara unei balustrade a scării interioare, vopsite criant în verde, și a brasierelor unui fotoliu stil, recondiționate, tot într-un verde criant, neadecvat, n-am observat alte modificări deranjante, ale mai vechiului cadru ambiental al spectacolului realizat la Craiova.

Care e meritul și care sunt scăderile actualei montări datorate lui Mircea Cornișteanu? Principalul merit e că și-a dat seama că are la îndemână, la Brașov, cel puțin trei actori care ar fi meritat să joace aceste roluri-piatră de încercare și n-a ezitat să-i distribuie: pe Mircea Andreescu în *George*, pe Virginia Itta Marcu în *Martha*, pe Gabriela Butuc în *Honey*. Iar principala scădere e că în al patrulea rol, *Nick*, l-a distribuit pe George Tudor, fără să izbutească din parte-i altceva decât o rostire albă, monotonă și monocordă a textului, efectiv călcătoare pe nervi, mai ales în contextul în care ceilalți trei erau foarte buni.

În *Martha*, Virginia Itta Marcu

dă o impresionantă restructurare lăuntrică a acestui rol, detaşării de toate şi de orice din prima parte urmându-i o furibundă dezlănţuire în partea a doua, uciderea oricărei speranţe, chiar a dreptului la speranţă, lăsând personajul secătuit, în toată zădărnicia inutilităţii care-i rămâne. Marea actriţă ne-a reamintit, prin excelenţa creaţiei sale, celălalt rol interpretat antologic: *Irina* din *Matca* lui Marin Sorescu, de la care au trecut parcă mai ieri vreo 20 de ani. Cum graţie domnului Ion Caramitru, în calitatea domniei sale de ministru al Culturii şi preşedinte de onoare al UNITER, nu mai avem la dispoziţie, ca breaslă, *premiile criticii*, iar *premiile UNITER* se atribuie de multe ori după criterii care ne scapă, atragem atenţia aici, în scris, asupra acestei creaţii actoriceşti ce ar trebui avută în vedere de cei care se încumetă să dea premii. Cum ar trebui avută în vedere, poate la o altă categorie de premii, dacă acestea ar fi mai bine gândite, şi creaţia de mare fineţe compoziţională realizată de Gabriela Butuc în *Honey*. Tânăra soţie schiţată de ea pare o plantă declorofilizată, suferind de un morb lăuntric ce n-are leac, în ciuda paliativelor cu brandy. Remarcabile sunt semitonurile şi „semi-gesturile" acestei tinere actriţe construind cu migală şi parcimonie o apariţie stranie, de o şovăitoare prelingere printre obiecte, care are, totuşi, o paradoxală pregnanţă scenică. Nu ne-ar mira ca rolul *Honey* din ... *Virginia Woolf* să marcheze începutul unei strălucite cariere artistice.

În *George*, rol care în sfârşit i se potriveşte – într-o stagiune în care a jucat aproape tot, cu excepţia *Ofeliei* şi a *Julietei*! – Mircea Andreescu e iarăşi la înălţimea robustului său talent, căruia îi „priesc" rolurile de desfacere a firului în patru, de întoarcere a lucrului pe toate feţele şi de sondare a palmaresului său artistic, Mircea Andreescu adaugă încă un ban de aur, o creaţie de înalt profesionalism artistic, realizată fără cusur.

Să nu fi găsit Mircea Cornişteanu, în tot teatrul braşovean (sau, mă rog, în ceea ce a mai rămas din numerosul său colectiv artistic), nici un interpret cât de cât „convenabil" pentru rolul *Nick*, încredinţat lui George Tudor? Greu de crezut sau de acceptat, chiar dacă ne aducem aminte că nici la Craiova lucrurile nu stăteau prea bine în interpretarea lui Constantin Cicort. Poate că regizorul nu i-a dat importanţa cuvenită, uitând că rolurile cele mai puţin ofertante pot fi uneori cele mai dificile, influenţând nu numai o scenă sau alta, ci şi calitatea ansamblului, în proporţii de nebănuit la prima vedere. Să nădăjduim că atunci când va pune piesa pentru a zecea sau a cincisprezecea oară, pe când ne vom afla, cu siguranţă, tot în tranziţie, decorurile de la Craiova continuând să se plimbe nestingherite de la un teatru la altul prin întreaga ţară, deci poate şi pe la Bălţi sau Chişinău, distinsul regizor îşi va aduce aminte de celelalte nouă sau paisprezece montări găsind şi pentru rolul *Nick* un interpret pe măsură. Până atunci, să auzim numai de bine!

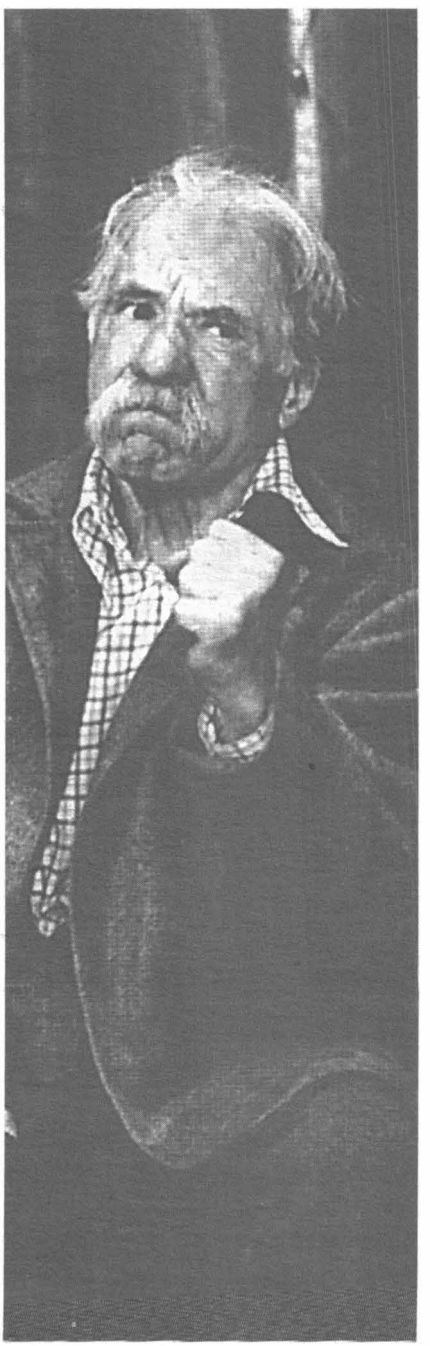
Cristina DUMITRESCU

La timpuri noi, tot ciocoi

Teatrul Naţional din Bucureşti – *Boabe de rouă pe frunza de lotus în bătaia lunii* de Nicolae Mateescu. Regia şi versiunea scenică: Gelu Colceag. Scenografia: Liliana Cenean, Ştefan Caragiu. Muzica: Iosif Herţea. Distribuţia: Mihai Mereuţă, Silvia Năstase, Alexandru Hasnaş, Radu Gabriel, Marius Florea Vizante/Marius Gâlea, Marcelo Cobzariu/Marius Rizea, Cristian Creţu/Victor Vertejanu, Afrodita Androne/Natalia Călin, Mircea Gheorghiu/ Ion Ionuţ Ciocia, Maria Buză/Maria Teslaru, Kana Hashimoto. Data premierei: 7 aprilie 1999.

Nu mai este o noutate faptul că teatrele au decis să-şi spele păcatele („demascate", ani la rând, cu toate prilejurile şi pe toate tonurile) faţă de dramaturgia originală. Piesa contemporană românească se joacă mai peste tot în ţară şi nu pe scenuţe modeste ci, iată, chiar la Sala Mare a Teatrului Naţional din Bucureşti, după cum o dovedeşte şi recenta premieră cu *Boabe de rouă pe frunza de lotus în bătaia lunii* de Nicolae Mateescu, autor căruia regizorul Gelu Colceag i-a născut, în urmă cu mai bine de un deceniu, şi debutul scenic: *Regina balului*.

Se joacă aşadar piesă românească, chiar piesă de actualitate, pentru că sub un titlu poetic, de voit exotism, textul lui Mateescu este „rupt din viaţă". Din viaţa de azi (şi de ieri) a satului, mediu evitat cu prudenţă de dramaturgia ultimilor ani, după ce a ţinut mai multe decenii capul de afiş. De aici, de la subiectul de declarată actualitate începe şi



Mihai Mereuţă

senzaţia de disconfort, de neîmplinire pe care o trezesc textul şi montarea. Există multe observaţii exacte în această piesă şi totuşi articularea lor, ca literatură dramatică, nu are relevanţă, dezamăgeşte. Mai mult, îţi aduce în minte , în schimb, celebrul slogan „din fier vechi, unelte noi". Ai tot timpul sentimentul, urmărind replicile piesei, că ele puteau fi perfect de bine rostite (cu mici rafistolări în privinţa cărora noi am fost, inevitabil specialişti) şi înainte de '89. Atunci, e drept, ar fi sunat altfel, ne-ar fi dat satisfacţia că „se spun nişte lucruri", nişte bucăţele de adevăr de care aveam o nevoie vitală.

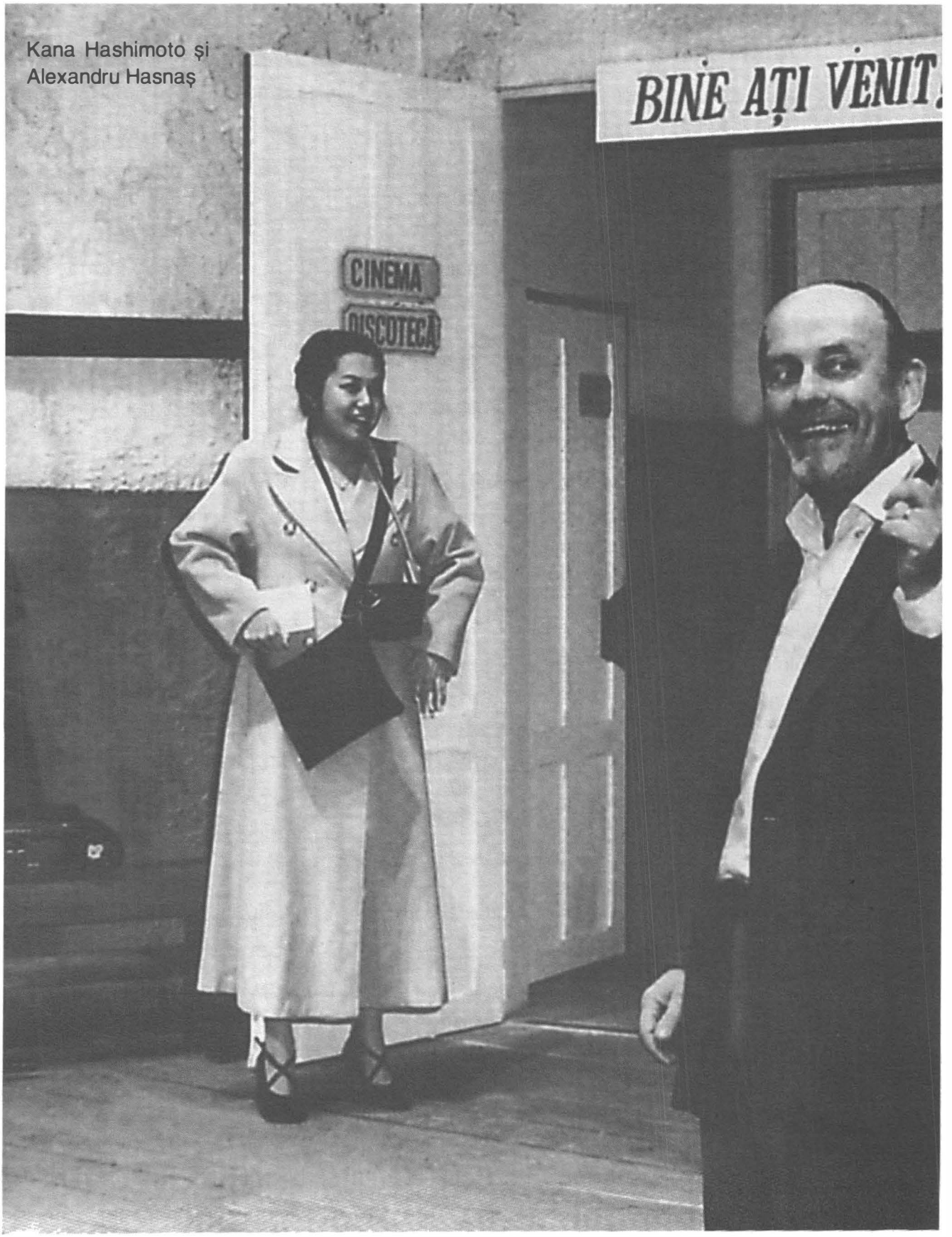
Odată cu surpriza readucerii în atenţie a unui mediu părăsit de dramaturgie – satul românesc – spectacolul ne face şi surpriza revenirii pe scenă a lui Mihai Mereuţă într-un rol asemenea celor în care publicul s-a obişnuit să-l vadă şi să-l aplaude: bătrânul ţăran hâtru ce-şi ascunde

durerea sub o cimilitură şi drapează o „înţelepciune multiseculară" sub faldul naivităţii. Sigur că portretul cunoscut este adus la zi, astfel încât eroul nostru nu se mai războieşte acum cu ciocoii vechi, ci cu ciocoii noi, nu pentru înfiinţarea colectivei, ci pentru recuperarea pământului înghiţit, cu decenii în urmă, de... colectivă. Ca persoane, inamicii sunt aceiaşi, cu discursul uşor modificat, aceleaşi sunt mentalităţile, jocul bine reglat al oportunităţilor – adică al oportuniştilor. Ai sentimentul, pe de o parte, cum spuneam, că totul sună cunoscut, iar pe de altă parte, nu poţi părăsi senzaţia că întreaga piesă e doar un scheci dilatat artificial; sau, dacă vreţi, mai multe scheciuri care nu reuşesc să dea laolaltă, cu oricâte variaţiuni pe temă, consistenţa unui adevărat text dramatic. Simţind parcă, şi el, aburul de fragilitate ce pluteşte asupra piesei, autorul propune, spre sfârşit, o inserţie de poezie (se motivează astfel şi titlul–*haiku*), aducând în scenă o tânără japoneză venită în sat să-i înveţe pe amatori dansuri... chinezeşti.

Şi din punct de vedere regizoral, construcţia scenică aminteşte tot de un scheci de ample dimensiuni. Gelu Colceag are umor, incontestabil, are şi deschiderea pentru genul amintit (gen cu totul onorabil, de altfel), dar în cazul de faţă era preferabil, suntem siguri, să apeleze la o altă zonă a talentului său; probată, şi aceasta, nu într-un singur spectacol. Umorul scrâşnit, aciditatea şi rigoarea observaţiei care au făcut forţa montării sale cu *Tacâmuri de pui* ar fi dat şi de această dată, nu ne îndoim, excelente rezultate. Forţa născută din observaţie precisă şi umor caustic pare a fi, în cazul de faţă, mai curând apanajul scenografiei semnate de Liliana Cenean şi Ştefan Caragiu. O schimbare de ton, o încercare de substanţializare a discursului scenic propune regizorul construind un final, să-i spunem neaşteptat, reconstituire a unei imagini de folclor autentic, străvechi, nemaculat. Scena este lipită, însă, nu crescută din trupul spectacolului, aşa că se plasează – ca şi momentul de lirism oriental – în zona accesorilor exotico-pitoreşti.

Stilul „brigadă" pare a-i seduce cu totul pe cei mai mulţi dintre actori, unii dintre ei, este drept, exersaţi în această direcţie. Campionii sunt Radu Gabriel, Natalia Călin şi Marius Florea Vizante, actori foarte înzestraţi, de altfel, dar care, de această dată, au „pus în valoare" la maximum insuficienta consistenţă a textului, a spectacolului, printr-un limbaj scenic bazat pe poante, cârlige, ocheade. Păcat! Pe acelaşi „şleau" (mai puţin adânc, ceea ce este un merit dar, paradoxal, şi un defect) păşeşte Maria Buză. Reuşesc să se menţină pe scenă şi nu pe estrada din parcul de distracţii – poate nu cu un relief impresionant dar, în orice caz, cu o binevenită încărcătură interioară – Alexandru Hasnaş şi Kana Hashimoto. În ceea ce o priveşte, Silvia Năstase construieşte un personaj de reală consistenţă, cu biografie, cu identitate a gândului şi a sentimentului, nu cu – oricât de nostime – poze la minut.

Graţie bunului obicei adoptat de o vreme al teatrelor, care nu se mai ostenesc să taie sau să sublinieze în caietul-program numele actorilor, în cazul unor distribuţii duble, preferăm să nu pomenim interpretările aflate sub acest semn al „operei colective".



Kana Hashimoto și
Alexandru Hasnaș

Margareta BĂRBUȚĂ

„Cântarea României" în vreme de tranziție

Se râde mult la spectacolul *Boabe de rouă pe frunza de lotus în bătaia lunii*. Și nu fără motiv. Piesa este o înlănțuire de replici și situații de tot hazul, iscate în jurul unui eveniment deosebit în viața unui sat: ansamblul de „dansuri bătrânești" al căminului cultural a fost invitat să întreprindă un turneu în China.

Nu știu dacă textul a fost scris mai demult și asezonat acum cu elemente ale actualității. Autorul însuși povestește că piesa s-a desăvârșit în timpul repetițiilor, prin contribuția tuturor participanților la spectacol, ale căror sugestii și le-a însușit. S-a născut astfel un fel de creație colectivă, labil construită, în care replica de haz izbucnește spontan, purtând amprenta actualității, ce se extinde asupra întregului, îndulcind sâmburele de dramă aparent insolit în această veselă atmosferă de „Cântarea României" în vreme de tranziție.

Gelu Colceag a creat un spectacol popular, bine ritmat, echilibrând secvențele, potențând surprizele, în scenografia lesnicios construită de Liliana Cenean și Ștefan Caragiu, cu muzica folclorizantă a lui Iosif Herțea.

Actorii se lasă în voia personajelor, a poantelor de efect, într-o comunicare directă cu publicul pe unda unui consens aluziv.

Din bogata distribuție, ce cuprinde actori din mai multe generații, se desprinde sfătoșenia cu iz de haz de necaz a lui Mihai Mereuță, energia inepuizabilă a lui Radu Gabriel, capacitatea de nuanțare afectiv dramatică a Silviei Năstase, verva viclean candidă a lui Marius Florea Vizante (în același rol al *Instructorului*, dublat de Marius Gâlea, mai palid conturat), Alexandru Hasnaș, Maria Buză și Maria Teslaru, o mențiune specială meritând Kana Hashimoto, naturală în rolul exotic al *Consilierei japoneze*.

Irina IONESCU

Prin vers în spațiul Siciliei

Teatrul Național din București și Institutul Italian de Cultură au prezentat, în parteneriat, un spectacol de poezie siciliană, în interpretarea actriței Pamela Villoresi și a muzicianului Luciano Vavolo. Intitulat *Sicilitudine*, recitalul a fost realizat de Michele de Martino și dedicat lui Leonardo Sciascia, unul dintre cei mai mari intelectuali ai Italiei postbelice, poet sicilian de la moartea căruia s-au împlinit, anul acesta, 10 ani. Alături de versurile patronului său spiritual, poetul Sciascia, programul a mai cuprins fragmente din lirica lui: Pirandello, Meli, Quasimodo, Vittorini,

Buttita, Bufalino, Cattafi, Gori, Milan, Di Martino, Consolo și Vilardo.

Subiect închis din multe puncte de vedere, „frumoasă, dar violată" – cum spune poetul, Sicilia s-a prezentat publicului spectator drept un ținut arhaic al amorului pierdut, al singurătății colective, al pesimismului și al tristeții, al orgoliului și al demnității. Virilă, disperată, religioasă în tăcerea sau în răbufnirile ei, cea mai săracă regiune a Italiei a adus pe scenă tot ceea ce poartă cu sine prin timp și viață; și eroii cu legendele lor, în rândul cărora își are locul său și procurorul Giovanni Falcone; și vendettele mafiei; și mirajul Nordului; și parfumul fructelor sale exotice. Pamela Villoresi este una dintre cele mai apreciate actrițe care au lucrat vreodată cu regizorul Giorgio Strehler, la Piccolo Teatro din Milano. A fost distribuită în numeroase spectacole, printre care și *Insula sclavilor* de Marivaux, montare prin intermediul căreia publicul bucureștean a avut ocazia să o cunoască la adevărata ei valoare, pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra", în cadrul celui de-al 4-lea Festival al Uniunii Teatrelor din Europa, în anul 1995.

Lucrând foarte mult și în cinematografie, Pamela Villoresi i-a avut parteneri pe Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Roberto Benigni, și îndrumători pe regizorii Miklos Jancsó, Marco Bellocchio, Montaldo sau pe frații Taviani. Dedicându-se ea însăși regiei, actrița acordă o atenție deosebită teatrului în versuri, nu numai în recitalurile sale, ci și prin stagiile și proiectele pedagogice pe care le-a inițiat în acest sens.

Recitalul său *Sicilitudine* s-a constituit într-un veritabil spectacol. Rolul muzicianului Luciano Vavolo nu a fost doar acela de acompaniator al versurilor rostite. El a transformat muzica special compusă sau adaptată pentru spectacol într-un mijloc de sugestie – la aceasta s-au adăugat și sonorizările inserate din când în când – foarte puternic, ce a făcut ca spectatorii reprezentației să nu ducă lipsă nici de imagini. Talentul dramatic al Pamelei Villoresi și-a confirmat și el, grație acestui spectacol, încă odată valoarea. Expresivitatea, încărcătura emotivă a glasului și a chipului său au reușit să smulgă lacrimi celor mai sensibili sau aproape de subiect spectatori și au fost aplaudate minute în șir la scenă deschisă.

Singurul regret în fața recitalului susținut de Pamela Villoresi ne-a fost dat, din păcate, de insuficienta mediatizare a evenimentului, la care au participat doar câțiva italofili.

Oana BORŞ

Un risc asumat

În orice spaţiu teatral, prezenţa în repertoriu a pieselor din marea dramaturgie reprezintă o necesitate. O necesitate a statutării valorii sau, cel puţin, o necesitate a deschiderii către descoperirea ei. În acelaşi timp, am putea spune că înseamnă şi un risc în lupta cu memoria spectatorului şi cu aşteptarea sa.

La acest sfârşit de stagiune, regizorul Ion Mircioagă şi-a asumat un asemenea risc. A adus pe scena Teatrului „Maria Filotti" din Brăila universul shakespearean, oferind publicului, în transfigurarea sa scenică, povestea lui Romeo şi a Julietei.

Fără a răsturna modele, spectacolul se înscrie în sfera firescului – prin claritatea şi coerenţa în relaţie, tipologie, gest – şi ades a poeziei – prin frumuseţea imaginii scenice. Întregul este spart, însă, de multe ori de rostirea precipitată sau nenuanţată a textului. Se pierde, astfel, din profunzimea şi frumuseţea comunicării.

Dincolo de aceasta, despre ce se vorbeşte în spectacol? Nu numai despre puritate, despre ură şi răzbunare, ci mai ales despre împlinirea umanului prin ceea ce reprezintă aici singurul adevăr: iubirea. Prin iubirea Julietei – foc şi forţă transformatoare – Romeo se întregeşte întru sine. Seninătatea este călăuzitoarea drumului său şi cu aceeaşi seninătate îşi înfruntă soarta. Sabia uitată în biserică – gest blasfemator – este semnul prevestitor de moarte. Duelul dintre Mercuţio şi Tybalt devine lupta dintre două forţe egale, dintre feţele destinului ce pun în balanţă împlinirea şi o refuză. Ceea ce nu e posibil însă în dimensiune temporală, devine posibil în eternitate.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – *Romeo şi Julieta* de William Shakespeare. Regia: Ion Mircioagă. Scenografia: Gheorghe Mosorescu. Ilustraţia muzicală: Wanessa Radu. Coregrafia: Lety Brânzla. Distribuţia: Dan Moldoveanu, Valentin Terente, Mihai Stoicescu, George Toropoc, Ciprian Nicolălasa, Cornel Cimpoale, Jarcu Zane, Marcel Turcolanu, Bujor Macrin, Anghel Deac, Costică Burlacu, Wanessa Radu, Mădălina Neacşuţu, Lucian Cosinschi, Nicolae Ţăranu, Simona Cimpoae, Mihaela Profimov, Cătălina Nedelea, Liliana Ghiţă, Ionuţ Munteanu, George Cioclei, Adrian Tudose, Victor Bucur, Teodor Iorga. Data premierei: 17 aprilie 1999.

Cătălina Nedelea – Julieta

Elisabeta POP

Artiști bătrâni în fața ușilor închise

Teatrul particular „Studio Kiss" din Oradea – *Angajare de clovn* de Matei Vișniec. Traducere: Kiss Torek Ildikó și Varga Vilmos. Regia: Kinczés István de la Teatrul Csobonaj din Debrețin. Scenografia: Vioara Bara. Distribuția: Dőbos Imre, Varga Vilmos, Kiss Torek Ildikó. Data premierei: 31 mai 1999.

Din când în când, nesomată de respectarea strictă a indicilor, de feluritele grile, de insistentele presiuni ale „forurilor", actrița Kiss Ildiko, directoarea unuia dintre puținele teatre particulare care rezistă încă de cinci ani, ne invită la un Festival teatral sau la o premieră.

Despre ambițiosul proiect cu *Angajare de clovn* știam demult, încă de la nașterea lui. Artiști serioși, ei au parcurs răbdători toate, dar absolut toate etapele obligatorii într-un asemenea demers. Cu alte cuvinte au citit numeroase piese, au optat pentru aceasta, i-au scris autorului, au tradus piesa, au făcut multe repetiții, după ce, bineînțeles au găsit regizorul potrivit și cea mai bună distribuție, din care n-au putut lipsi (și nu doar din motive de economie) cei doi soți, colegi și parteneri: Varga Vilmos și Kiss Ildikó. Premiera au anunțat-o cu o lună înainte și n-au amânat-o nici o zi. Bravo lor!

Dar, la urma urmei, de ce bravo, când faptul este de tot normal, iar nouă încep să ni se pară normale toate abaterile și toate amânările...

Prima remarcă ce se impune este calitatea deosebită a traducerii, exacte, pline de umor. Scenică. O traducere impecabilă. Spațiul strâmt, sufocant (întocmai cum cere autorul) este organizat cu parcimonie și inteligență de Vioara Bara (ca de altfel și costumele adecvate, pline de fantezie). În fața unei uși frumoase, argintie cu roșu, stă chircit, ca după o criză de ulcer, clovnul Nicollo. Ca un autentic profesionist, actorul Dobos Imre stă în poziția aceea ingrată tot timpul cât intră lumea în săliță (căci, cum altfel să-i spui unei săli micuțe și curate ca paharul, având cel mult 50 de locuri?). În fine, luminile se sting și apare cel de-al doilea clovn, Filippo (Varga Vilmos) cu o energie molipsitoare. Spectacolul începe. În fine, ușa se vede în toată splendoarea ei și anunțul afișat se poate citi clar: „Concurs pentru angajare de clovni bătrâni". Un fior rece trece prin sală. Și, în pofida veseliei și a râsului declanșat de talentul autentic al clovnilor și al interpreților deopotrivă, de gagurile, de glumele, de trucurile, de pofta lor de joacă și de joc, sala va fi mereu străbătută de o imperceptibilă undă de tristețe. Râsu–plânsu'. Momentul când cei doi se recunosc și-ncep să-și depene amintirile – vorbind în fraze scurte, uneori incoerente, folosind cuvinte cifrate, numai de breasla lor știute, înghiontindu-se fericiți, ca-n vremurile bune (bune numai pentru că ei erau tineri, nu pentru că se trăia mai ușor!) – este remarcabil rezolvat regizoral și actoricește. Tirul lor verbal e însoțit de oboseala vizibilă de pe chipurile lor, de transpirația care le inundă chipurile nefardate de clovni bătrâni.

Apare și Peppino, clovnul cel mai deștept și cu destinul cel mai dramatic. El a fost odată... actriță și încă o actriță mare, care a jucat roluri de neuitat din teatrul clasic și, uite, a ajuns – din cine știe ce motive – un clovn, o clovneriță de circ. Totul e ponosit la ea: și rochia demodată și pălăria veche la care a pus o panglică „de ultimă modă" și trucurile și repertoriul. O viață deprimant de degradată, marcată de sărăcie și nesiguranță. Demnă, ea „se dă în spectacol" în fața colegilor ei care, aproape

analfabeţi, de-abia silabisesc afişul, neînţelegând ce e acela „teatru profesionist, teatru adevărat". Kiss Ildikó joacă inteligent destinul tragic, dublu tragic al clovnului–femeie: căderea din profesie şi depăşirea condiţiei de femeie într-o profesie acaparată de bărbaţi.

În faţa uşii care continuă să rămână închisă, cei trei clovni îşi evaluează cu maxim subiectivism, tipic pentru artişti, forţele, lăsându-i pe ceilalţi să înţeleagă de ce fiecare merită să ia concursul.

Regizorul spectacolului mărturiseşte că aşteptarea încărcată de emoţie a celor trei clovni i-a amintit de o altă celebră aşteptare, cea a lui Estragon şi Vladimir. De Beckett, deci. De *Godot.*

Aşa se face că moartea adevărată, reală a lui Peppino, după cea jucată magistral cu o clipă înainte, îi răvăşeşte pe cei doi, în sală plutind, fără voie chiar, acea frază pe care cu greu o va putea uita cineva: *„Vom muri şi vom fi liberi".* În fine, Peppino e liber...

Speriaţi de moartea cea adevărată, la care s-au gândit tot timpul, toţi fără să mărturisească, cei doi caută cu disperare o fereastră, o gură de aer. Dar nu există nici una. Atunci forţează uşa. Cineva trebuie să-i audă, nu-i aşa? Dar, stupoare, după uşă, un cadavru, un clovn mort. Ca într-un film poliţist, cei doi clovni îl târăsc pe al treilea şi îl aşază frumos lângă celălalt. Uşa, vedem, ascundea cimitirul elefanţilor bătrâni, era acolo un complot, li se întindea o cursă, ultima cursă: competiţia pentru ultimul şi cel mai tragic rol, rolul definitiv.

Fiorul rece trece continuu prin sală. Actorilor prezenţi (sensibili la tot ce au văzut şi au auzit) le aminteşte, stranie coincidenţă, de propria lor soartă: artistul bătrân nu ştie să facă nimic în afară de jocul lui şi când nu mai este lăsat să joace şi să se joace, el preferă moartea, umilitorului coş de gunoi...

Rămâi mut: ce face teatrul, domnule, copiază cu nerusinare viaţa?

Lucitor! Strălucitor!

Teatrul de Stat Arad – *Tinereţe fără bătrâneţe* de Eduard Covali. Regia: Ştefan Iordănescu. Scenografia: Doru Păcurar. Mişcarea scenică: Sorin Batica.

Începem cu puţină istorie teatrală.

În urmă cu vreo 25 de ani (de fapt, 24), am avut fericitul privilegiu să aplaud, la Piatra Neamţ, un spectacol fermecător cu piesa lui Eduard Covali. Regizor era Cătălina Buzoianu, iar printre interpreţi, nişte proaspeţi absolvenţi la ora aceea, complet necunoscuţi: Horaţiu Mălăele, Raluca Zamfirescu, Gheorghe Dănilă. Dar cum jucau, Dumnezeule! Scenograf a fost Mihai Mădescu. Spectacolul a fost distins cu o sumedenie de premii: de regie, de scenografie, de interpretare masculină (Horaţiu Mălăele), premiul pentru fantezie şi popularitate. Toate la Festivalul de artă teatrală de la Iaşi, 1975.

Atunci nu citisem piesa. Nu demult, Edi Covali a tipărit un frumos volum de teatru pe care mi l-a dăruit cu un colegial autograf. Am citit piesa: inteligentă, profundă, ofertantă.

Am adus vorba de spectacolul Cătălinei Buzoianu, pentru că a fost unul de excepţie, dar şi pentru că Ştefan Iordănescu este fiul Cătălinei... deşi, recunosc, nu e nici o plăcere, ca artist, să tot fii comparat cu ceilalţi artişti din familie, dar asta e.

La Arad, spectacolul debutează cam aşa: la intrarea publicului în sală, actorii-personaje stau pe jos, în scenă, în diverse poziţii comode, aşteptând bătaia gongului. După care, pe nesimţite, încep... povestea. Scena este... goală cât trebuie, elementele de decor şi recuzită se adaugă încet–încet,

doar atât cât e necesar, nimic îngălat, nimic de prisos. Impresie bună, parcimonie artistică...

Personajele se află deja în împărăţia... se aud „sporovăieli neinteligibile", distingându-se ici-colo cuvintele „împărat, vrăji, împărătească, copil, vraci, bătrâneţe..."

Povestea, binecunoscută de toţi, oferă doar surpriza întrupării ei scenice: naşterea copilului Dorde, făgăduiala împăratului, plânsul întrerupt. Apariţia Murgului năzdrăvan, slujitor credincios al micului stăpân, este dinamică, vie. Scenele cu drumurile rapide spre lună şi spre soare se petrec în mare veselie, dar publicului îi sunt strecurate, aşa ca din întâmplare, întrebări grave cum ar fi: De ce mor oamenii, de ce seacă apele, de ce cad frunzele?

Întâlnirea flăcăului Dorde cu fetele cu nume de flori, de cântece, de păsări, cu generoasa Fântână, e ca o horă în sat, duminica...

Tărâmul Ghionoaiei este realizat din jocuri de lumini şi elemente specifice pe costume. Muzica contribuie în mod evident la armonia scenei. O replică precum „Frica are chip de om", te urmăreşte...

În Ţara Bucuriei (şi a dezamăgirii), Michitiru-calcă-n strâchini este, nu ştim de ce, un fel de rabi sau de cămătar evreu, înţelept şi simpatic, viclean şi plin de surprize. Actorul Alexandru Bairactaru şi-a conceput personajul cu haz, vorbirea tipică devenind foarte amuzantă.

Ţara tinereţii fără bătrâneţe prinde contur surprinzător prin apariţia unui grup de Zâne albe, foarte înalte şi ciudate. Mersul lor lin, rostirea tărăgănată a vorbelor le conferă mister. Chiar arată „de pe altă lume". Dorde părăseşte fără părere de rău o lume din care lipsesc dragostea, visele, neliniştile chiar. Cum să trăieşti într-un loc unde NICIODATĂ nu se va întâmpla nimic?

Drumul de întoarcere este rezolvat inteligent: o sinteză rapidă, în mare viteză a „dusului". Întrebărilor puse de Piatra de Hotar nu le răspunde nimeni. „Viaţa se dovedeşte o clipă, clipa o vecie sau doar o deziluzie". Încă una. Publicul începe să aplaude finalul vesel–trist al brăduţului:

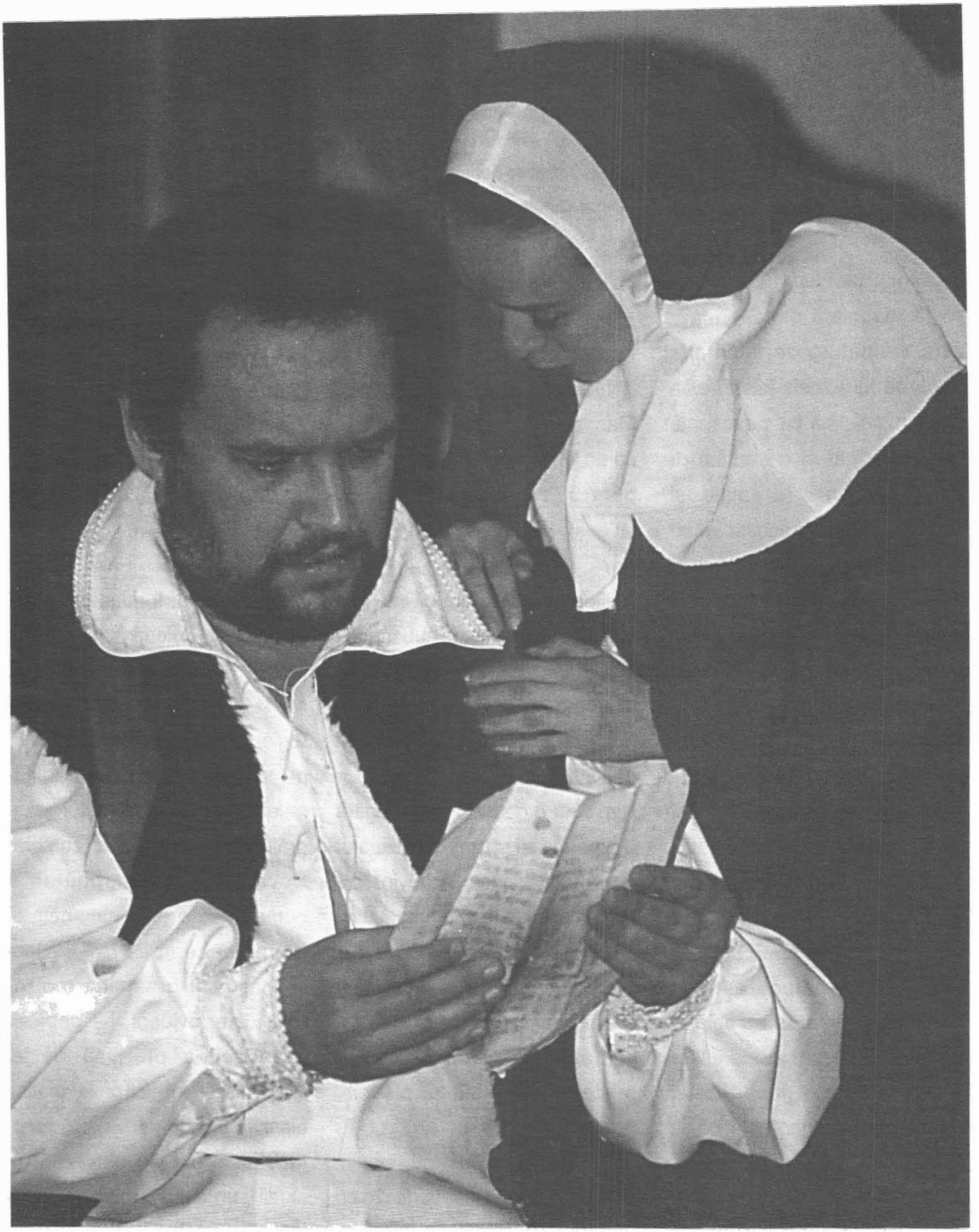
„Eu dacă ştiam,
Nu mai răsăream.
Eu de-aş fi ştiut,
N-aş mai fi crescut..."

Apoi *„Nu-i lumină nicări..."* sună dramatic, cu vagi inflexiuni oşeneşti...

Muzica, aşa cum spuneam, ocupă un loc aparte în spectacol. De asemenea, elementele sumare de recuzită sunt alese cu grijă şi cu gust: tobe, bucăţi de blană, piei, pălării de pai, ciomege, oale, brăduţul. Actorii se evoluează cu graţie (nu toţi, ce-i drept, la fel). Sorin Batica şi-a făcut bine treaba: actorii se mişcă, uneori în paşi de dans, de joc, rostind limpede replicile.

S-a încercat – şi s-a reuşit în mare măsură – un spectacol de trupă. Nu cred că e foarte simplu să omogenizezi tineri din mai multe şcoli de teatru. Ioan Peter (în Murgu) ni s-a părut cel mai bun din spectacol, urmat de Costin Gavază, Alexandru Bairactaru şi Oltea Draga. Urmează apoi, în ordinea distribuţiei, toţi, contribuţia lor fiind esenţială la reuşita spectacolului: Călin Stanciu, Bogdan Costea, Constantin Florea, Florin Covalciuc, Doru Nica, Vladimir Crisnic, Adriana Ghiniţă, Dorina Darie, Liliana Balica, Mariana Dănilă, Claudia Stoica, Ana Maria Dumitreanu (toţi jucând mai multe roluri), jocul lor tineresc, poate nu îndeajuns de degajat pe tot parcursul spectacolului, a fost fără stridenţe. Neglijenţele sunt remediabile.

Dacă, spre neplăcerea lui Ştefan, voi spune în final că spectacolul a fost... lucitor, va înţelege de ce l-am comparat cu cel al Cătălinei Buzoianu care a fost... strălucitor!



Scenă din SFÂNTA MARGARETA DIN DINASTIA ARPADIENILOR

Elisabeta POP

Şi-au lipsit întrebările răscolitoare...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti – *Sfânta Margareta din dinastia Arpadienilor* de Kocsis István. Regia şi coregrafia: Novak Ferenc. Scenografia: Bölöni Vilmos. Muzica: Rossa Laszlo.

Prezenţa, pe afişul Teatrului de limbă maghiară din Oradea, a unui dramaturg de talentul şi valoarea lui Kocsis István este, credem, salutată cu interes, atât de public, cât şi de critica de specialitate, cum se spune (şi, dacă tot am rostit aceste vorbe, n-ar fi lipsit de interes să vă trimit într-o bună zi câteva „mostre" de aprecieri hazlii, în cel mai bun caz, de care se „bucură" teatraliştii din partea unor cronicari de teatru improvizaţi).

Piesa lui Kocsis István reface traseul vieţii Margaretei, fiica regelui Bela al IV-lea al Ungariei: ea îşi părăseşte, senină, părinţii pământeşti, viaţa fără griji de la curte, renunţă la toate bucuriile tinereţii, se călugăreşte cu unicul scop de a se apropia de Dumnezeu şi, prin el, de interesele majore ale poporului ei. Pentru că ea socoteşte că un rege îşi merită tronul şi învestitura dumnezeiască numai dacă este demn de ele, aşa cum a fost Sfântul Ladislau. Margareta crede că toate suferinţele şi înfrângerile părintelui său sunt semne că el nu este demn de numele de „trimis al Domnului pe pământ".

Margareta luptă pentru introducerea limbii maghiare în biserică, pentru traducerea textelor latineşti (bisericeşti). Ea descoperă, însă, odată cu toate slujitoarele mănăstirii, că interese lumeşti ascunse bine sub masca credinţei, la umbra crucii şi în special în spatele altarelor, împiedică realizarea idealului naţional.

Nimic nu o poate opri pe tânăra Margareta să-şi urmeze neabătut calea pentru care, e convinsă, a fost aleasă de Dumnezeu.

În fond, crede ea, fidelitatea faţă de rege este chiar fidelitate faţă de Dumnezeu, de unde şi suprapunerea intereselor ţării peste cele ale sfintei biserici. Sacrificiul ei, crede autorul, ar trebui să-i oblige pe toţi ungurii, oriunde s-ar afla, să mediteze cu mai multă profunzime la necesitatea păstrării fiinţei naţionale, a cuceririlor spirituale, a limbii şi a identităţii. Decorul, etajat, funcţional, permite jocul în patru planuri. Costumele, sobre, adecvate. Jocul actorilor, ca întotdeauna, curat, serios, emoţionant. Din păcate, previzibil, nepărăsind clişee cu care ne-am obişnuit.

Poate doar Szöcs Erika (în rolul *Margaretei*) să fi adus ceva mai multă trăire autentică, mai multă emoţie. În rest, nici o surpriză. Acest lucru se datoreşte exclusiv regiei care nu a ştiut să-i scoată pe talentaţii actori din tradiţionalele clişee ale teatrului (cam prăfuit) istoric. Reputatul coregraf Novak Ferenc (deţinător a numeroase premii naţionale şi internaţionale, invitat din Ungaria) şi-a asumat o sarcină regizorală, care, evident, l-a depăşit. Mizanscena propusă de el simplifică inadmisibil problematica piesei, subţiind şi mesajul spectacolului care nu este nici un studiu, un eseu istoric serios, şi nici un spectacol predominant coregrafic. Publicul nu are parte,

aşadar, nici de performanţe coregrafice, nici de inteligentă detaşare sau, de ce nu, de copleşitoare emoţii.

Din această pricină spectacolul pare (deşi, cine îi cunoaşte pe colegii maghiari ştie că nu poate fi vorba de aşa ceva) o lectură grăbită, superficială chiar, oricum lipsită de adâncime, a unei piese valoroase. Spectacolul ar fi trebuit *nu să răspundă, ci să pună,* – dramatic şi chiar tragic, uneori, – *întrebări* răscolitoare despre destinul maghiarilor. Cel puţin acesta este mesajul dramaturgului.

Actorii merită a fi menţionaţi, toţi, pentru devotamentul şi dăruirea lor: Szöcs Erika, Medgyesfalvy Sandor, Marton Erzsebet, Hajdu Geza, Dobos Imre, Kovács Levente, Meleg Vilmos, Firtos Edit, Olah Anna, Pall Aniko, Borsos Barna, Csatlos Lorant, Mihaly Csaba, Dunkler Robert, Giacomello Robert.

Roxana CROITORU

Doar premisele calităţii...

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht. Regia: Kőnesdy István. Decorurl: T.Th. Ciupe. Costume: Vioara Bara. Coregrafia: Bodor Johanna. Muzica: Kurt Weil. Distribuţia: Bacs Miklós, Boér Ferenc, Borbath Júlia, Gajzago Zsuzsa, Lazár Gabriella, Biró Jozsef, Panek Kati, Andras Lóránt ş.a. Data premierei: 7 aprilie 1999.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca a onorat cu oarecare întârziere centenarul naşterii lui Bertolt Brecht, cu premiera piesei *Opera de trei parale*.

În 1928, *Opera de trei parale* a făcut „senzaţie". Brecht a prelucrat *The Beggars Opera* a lui John Gay scrisă în 1728, „ca experiment al unei opere epice" în care sentimentalismul se împletea cu umorul crud şi grotesc, cu pesimismul disimulat, cu parodia şi protestul social. „Song"-urile sale, care prin stil şi atmosferă amintesc de poetul vagabond Villon, au avut un efect provocator (vezi Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, Editura Univers, Bucureşti 1972). Regizorul Kovesdy István, după cum mărturiseşte în caietul de sală al spectacolului, s-a oprit asupra acestui text al lui Brecht datorită actualităţii nealterate de trecerea celor şaptezeci de ani de la premiera piesei. Aceleaşi probleme sociale, aceleaşi conflicte macină mafia gangsterilor, poliţiştilor, cerşetorilor şi a prostituatelor, un eşantion al moravurilor unei societăţi întâlnite şi azi.

Spectacolul Teatrului Maghiar este conceput pe ideea de cabaret, o reuşită constituind cadrul scenic imaginat de T.Th. Ciupe. O hală imensă, cu un podium în planul doi, încadrată de o poartă alcătuită din beculeţe colorate, puternic luminate, sugerează de la început musicalul. Acest cadru, care se schimbă de la o scenă la alta datorită elementelor simple şi sugestive de decor şi recuzită, precum şi muzica lui Kurt Weil, interpretată de orchestra condusă cu aplomb de Incze G. Katalin, ilustrează atmosfera începutului de secol, la care se adaugă costumele Vioarei Bara nu atât

Panek Kati, Bóer Ferenc, şi Borbáth Júlia

de unitar realizate precum ne-a obişnuit. Acestea ar fi premisele unei reuşite şi totuşi... Sentimentul pe care ţi-l transmite excepţionala echipă a Teatrului Maghiar este aceea a unui vulcan gata, gata să izbucnească, a unei imense pofte de joc în care actorul se poate manifesta total: ca dansator, interpret vocal, mim şi este reţinut, reţinut de lipsa coerenţei regizorale. Scenele de grup din partea întâi a spectacolului debutează bine coregrafic, ca apoi să treneze în partea a doua. Unul dintre interpreţii principali, Bács Miklos – *Mackie-Şis*, actor pe care l-am admirat în numeroase spectacole ale teatrului, atinge tensiunea şi dezvăluie multiplele faţete ale personajului abia în partea a doua a spectacolului. Celălalt rol principal, axă a spectacolului, este interpretat de Boer Ferenc, actor cu experienţă, care îl configurează egal şi cu strălucire pe *J.J. Peachum*, cel ce stăpâneşte, dirijează şi desăvârşeşte industria cerşetoriei. Şi ar fi de amintit fiecare actor în parte. Pentru că talentul se dezvăluie intermitent în spectacol, individual sau în grup, se creează şi câte un moment de tensiune (vezi scena din închisoare dintre *Mackie-Şiş* – Bács Miklos şi *Lucy* – Lazar Gabriella), dar nu produce „senzaţie", din cauza momentelor trenante, nesfârşite (ca scena de la bordelul Turnbridge), spectacolul devenind obositor. Un spectacol cu frumoase premise, dar atât.

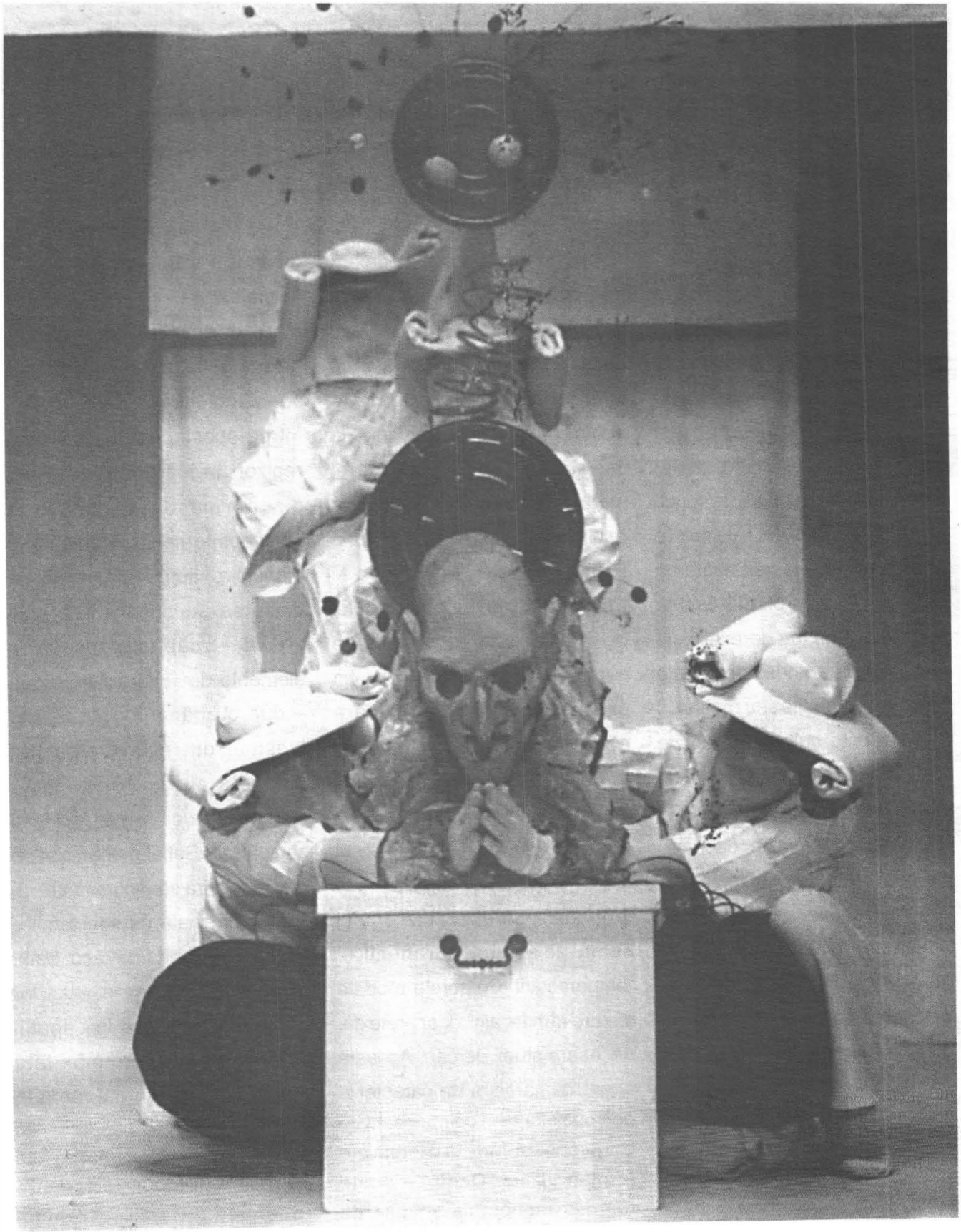
Oana Cristea GRIGORESCU

Banii, ochiul dracului

Teatrul de Păpuşi Baia Mare – *Avarul*. Scenariu de Gavril Pinte după Molière, Plaut, Balzac, Delavrancea, Călinescu. Regia: Gavril Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Muzica: Cristian Târnoveţchi şi Constantin Fleancu. Data premierei: 9 mai 1999.

Cuvintele ameninţă să devină prin invazia mass-media o babilonie ininteligibilă. Competiţia cuvântului ca mesaj este devansată de imagine. Înainte de a mai apuca un cuvânt să-şi corecteze raportul cu realul semnificat, imaginea îi ia locul. Preia şi multiplică planurile discursului. O singură fotogramă e capabilă să surprindă esenţa unei fraze, ţine loc de explicaţie şi comentariu totodată; ne îmbie prin analogii subtile sau racursiuri la experienţe culturale arhivate de memoria stilurilor şi curentelor. Imaginile ne trezesc senzaţii fizice mai viu resimţite, dacă nu, mai adevărate decât sursa reală. Prin imagine, viaţa poate fi trăită virtual, prin procură. Ipoteza ne sperie şi ne fascinează totodată. În spectacolele de teatru vizualul concurează cuvântul. Marioneta e prin excelenţă imagine animată, semn dinamizat. Plecând de la filmul mut al imaginii însufleţite, spectacolul de păpuşi şi marionete este scena generoasă a experimentului vizual. Propune şi validează formula spectacolului fără text. Regizorul Gavril Pinte a ales tema avariţiei ca punct de pornire pentru proiectul său regizoral la Teatrul de Păpuşi Baia Mare, intitulat *Avarul*. Tipologia avarului, trecând de la Molière prin Plaut, Balzac, Delavrancea şi Călinescu, a prilejuit regizorului în primul rând un studiu de personaj. Gavril Pinte e mai puţin preocupat de lumea în care evoluează personajele, plasate undeva în atemporalitate, cât de definirea caracterelor şi atitudinilor, surprinse în specificul lor. Limbajul personajelor redus la tirade logoreice este primul semn al abolirii naraţiunii şi temporalităţii. Celebrele modele literare rămân, aici, doar pretexte, necesare studii de caz. Această aparentă sărăcire de caracter a personajelor este compensată de o riguroasă şi corectă diferenţiere în plan vizual. Dacă se poate reproşa monotonia şi lipsa de gradare a stării Avarului – egal în meteahna sa – felul în care sunt construite şi mânuite păpuşile lasă loc celor mai spectaculoase situaţii de joc. Întreg spectacolul este pentru regizor un foc de artificii iscat din nevoia de a descoperi neaşteptate soluţii scenice prin mânuirea păpuşilor.

Unitatea stilistică a spaţiului vizual – păpuşi, accesorii, elemente de compoziţie vizuală – duc cu gândul la constructivismul din artele plastice; inspirată aluzie la pierderea sufletului de către cei închinaţi zeului Ban. Suflul mecanicist pe care îl respiră scenografia are ca soluţie originală de spectacol o fabuloasă maşină de făcut bani. În ea demonetizarea valorilor umane se produce la capătul unei serii de transformări fără echivalent în lumea rămasă neatinsă de viciul avariţiei. Din păcate, maşina îşi pierde din puterea iniţială prin folosire repetitivă. Dansul triumfal

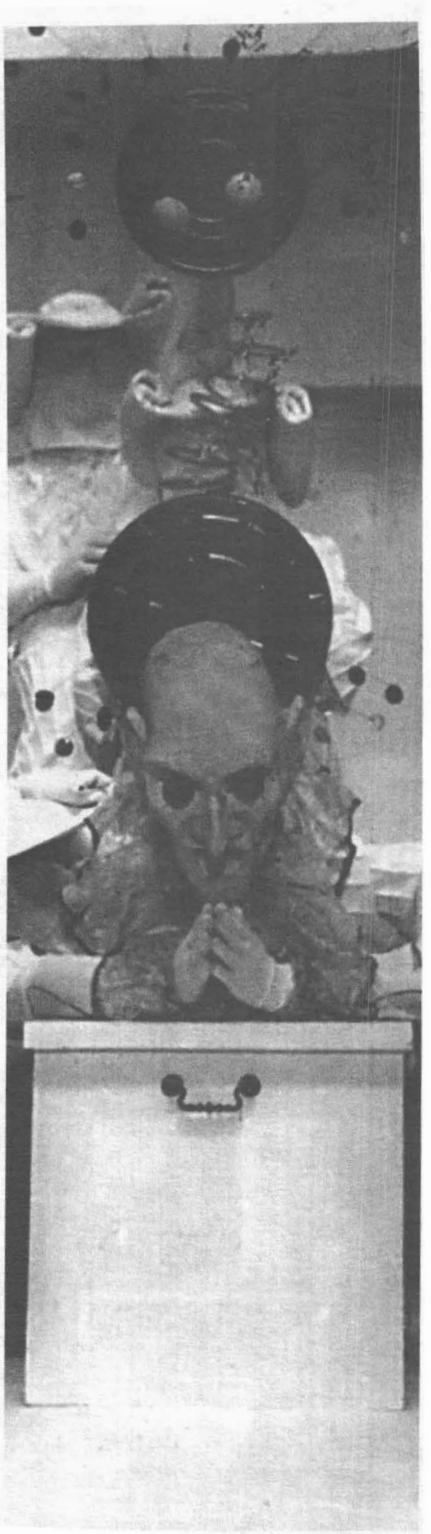


închinat zeului Ban trădează o forţată supunere la linia partiturii muzicale, fără să ţină cont de nevoile de dinamică interioară a spectacolului.

Muzica originală, compusă de Cristian Târnoveţchi şi Constantin Fleancu, constituie un binevenit contrapunct la situaţiile de joc. Poate o mai atentă confruntare cu nevoia de ritmare a spectacolului ar fi reclamat condensarea anumitor motive muzicale. Schematizarea caracterelor cere o accelerare de ritm spre final, odată cu pierderea oricărei urme de umanitate a Avarului. Maşina diabolică a avariţiei închide în viscerele ei şi macină acolo până şi sufletul omului zgârcit. Încă o dată, banul cumpără totul, falsifică, pângăreşte.

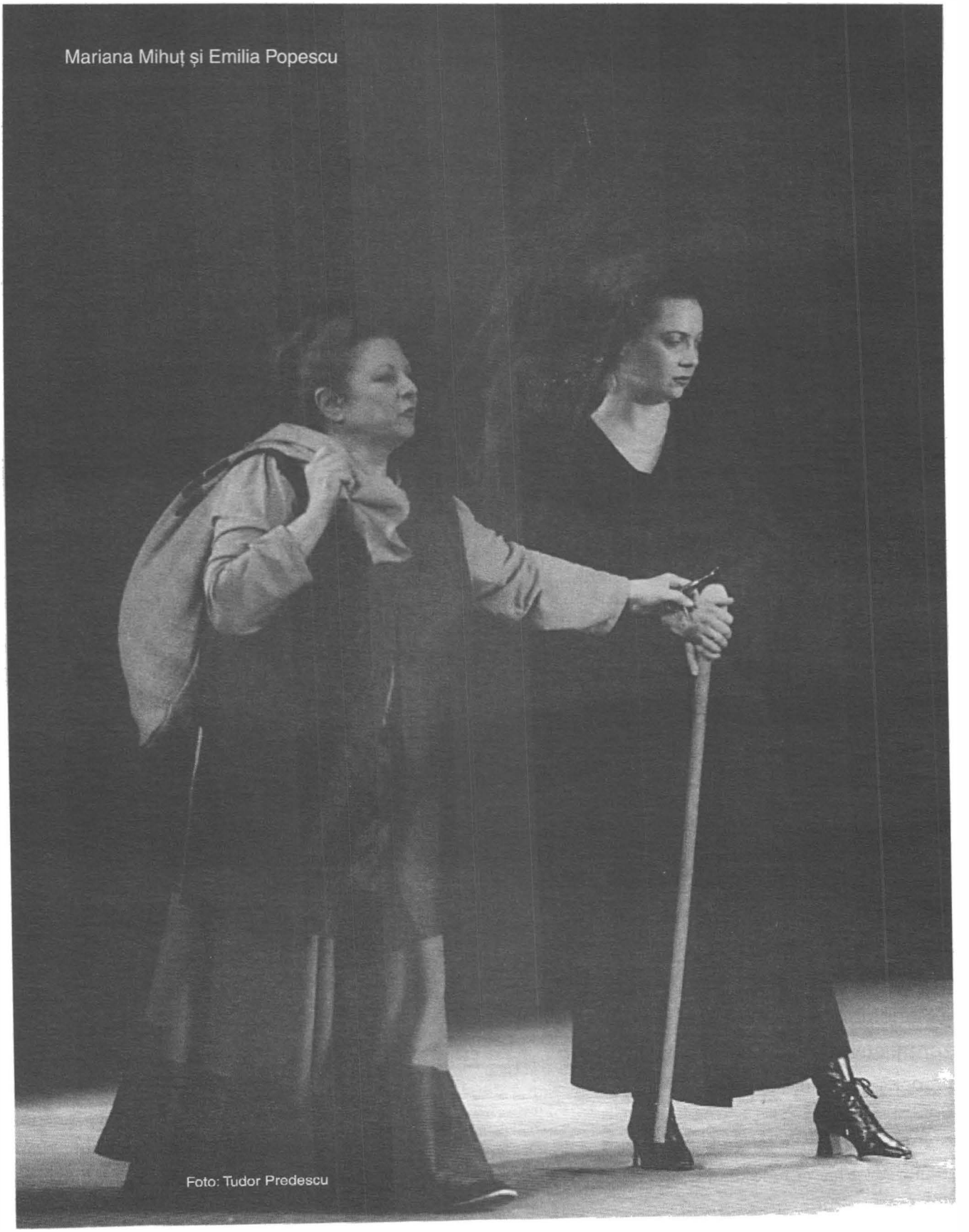
Senzaţia de lentoare a spectacolului vine din repetarea unor semne şi motive scenice, din raportul neechilibrat între muzică şi cuvânt inteligibil. Rămâne de meditat asupra acestei experienţe care reclamă prezenţa cuvântului. De căutat proporţia justă faţă de întreg.

Spectacolul aşa cum l-a gândit scenografa Roxana Ionescu e un „creion" cu tuşa nervoasă, scăpat din frâul mâinii ordonatoare.



Păpuşile – elasticitate, contururi frânte, arcuri deformate, volume variabile – se supun unei singure legi: unitatea stilistică. Ecuaţia lor de mişcare e la mâna şi inspiraţia păpuşarilor/regizorului. Cutia albă a poveştii înlocuieşte prin licenţă scenografică camera neagră a teatrului de marionete, constituind prin contrast foaia albă, orizontul deschis al desenului nevrotic. Tot acest material vizual solicită regia, reclamă situaţii de joc neaşteptate, impune ritmul alert, accelerarea deznodământului. Momentul relaxării e victoria iubirii. Ralantiul mişcărilor din final instituie ordinea firescului, anulând deformarea isterică a lumii prin viciu. Comicul de limbaj definitoriu pentru comediile avariţiei ar fi trebuit să cedeze locul comicului de situaţie pentru a depăşi farsa moralizatoare. Avarul rămâne în orice interpretare (actualizată/esenţializată) un personaj comic. Cu cât reuşim să râdem mai mult, cu atât mai tragică este esenţa sa.

P.S. Spectacolul este un examen trecut cu brio de actorii păpuşari de la Baia Mare, aflaţi la prima confruntare cu un astfel de proiect.



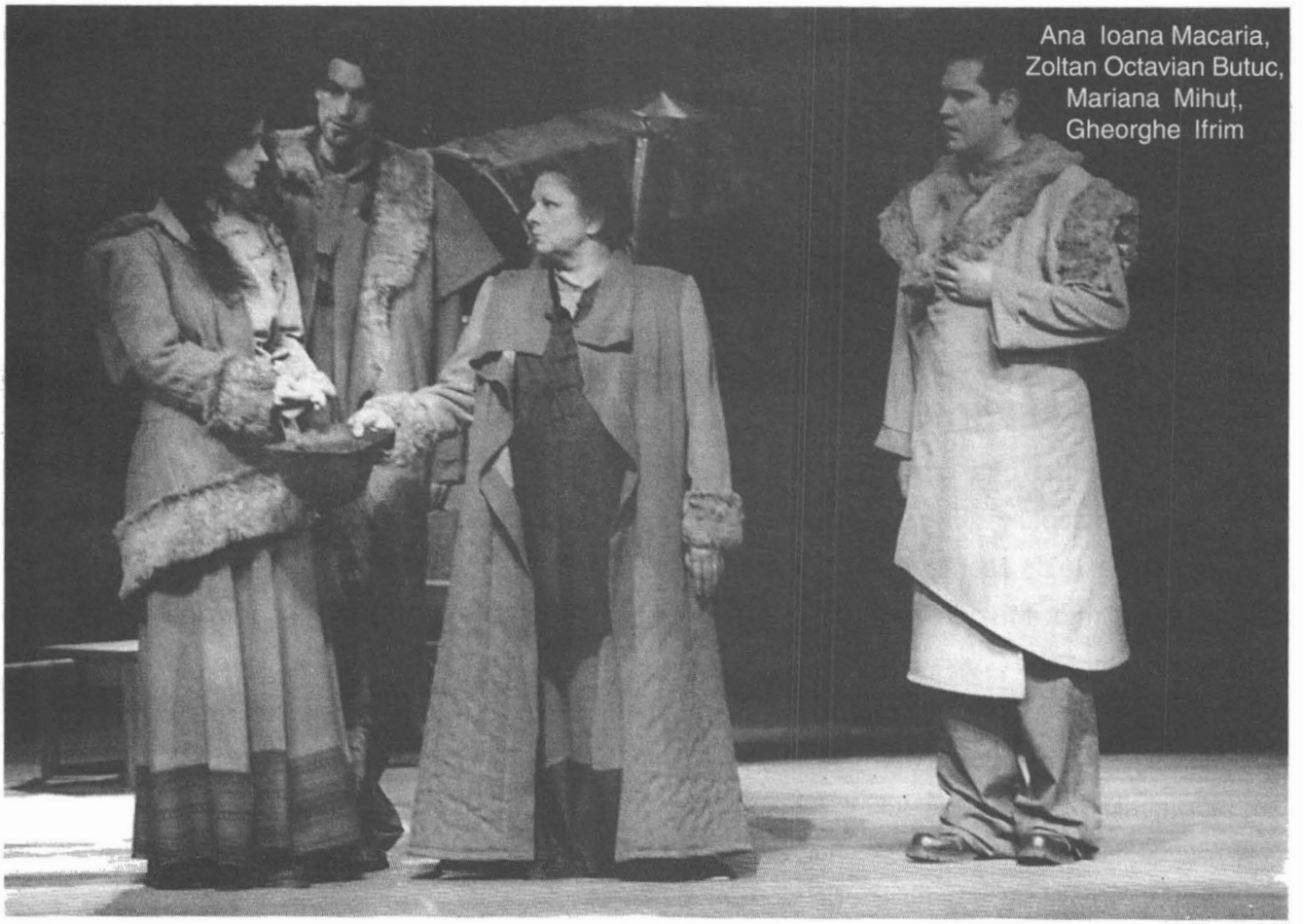
Mariana Mihuț și Emilia Popescu

Foto: Tudor Predescu

Cătălina Buzoianu despre Mutter Courage de Bertolt Brecht

(din conferința de presă)

„Brecht se recomandă singur prin piesele lui. Pur și simplu la repetiții ne-am îndrăgostit de acest text. Eu nu am pus niciodată până acum Brecht, deși sunt nevoită să îl predau la



Ana Ioana Macaria, Zoltan Octavian Butuc, Mariana Mihuț, Gheorghe Ifrim

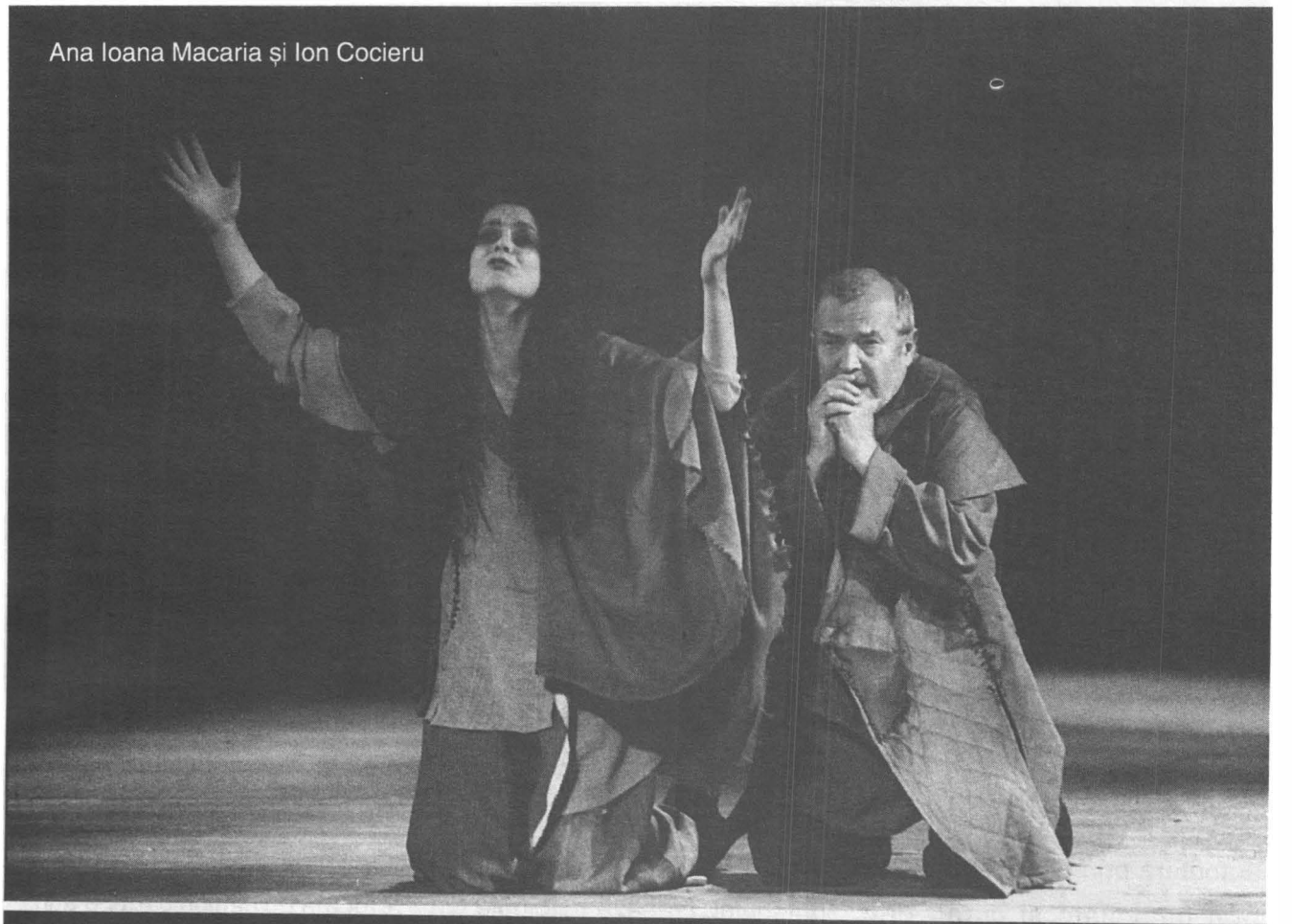
şcoală şi am văzut multe spectacole cu piesele lui. De data aceasta am avut curajul de a pune în scenă la Teatrul Bulandra această piesă, în primul rând pentru că am avut interpreta principală. De fapt spectacolul e făcut pentru ea. Era timpul ca Mariana Mihuţ să abordeze un asemenea rol copleşitor. Eu sunt fericită că direcţia teatrului a făcut totul pentru acest spectacol, ca şi pentru *Petru*. Am avut tot ce mi-am dorit şi am făcut foarte repede spectacolul. A fost o mare nebunie şi încă o dată un mare curaj. Despre coproducţia cu Teatrul Naţional din Timişoara a vorbit domnul Rebengiuc. Eu ţin să mai mulţumesc inginerului care a pus la punct luminile."

„Am avut bucuria de a colabora cu Dragoş Buhagiar, de fapt prezenţa lui a fost una dintre condiţiile spectacolului. Echipa de realizatori este de asemenea foarte dragă mie. Muzica era obligatorie a lui Paul Dessau, o muzică pe care noi am privit-o la început cu teamă şi de care ne-am îndrăgostit ca şi de textul lui Brecht. Domnul Iosif Hertzea a prelucrat – pornind de la temele lui Dessau – corurile şi a realizat ambianţa sonoră, iar Dorina Crişan Rusu a prelucrat muzica songurilor şi le interpretează live la orgă electronică. Costumele sunt semnate de Velica Panduru care a colaborat foarte bine cu Dragoş. Mişcarea scenică este realizată de Mălina Andrei, ca în multe alte spectacole ale mele. Deci o echipă verificată, şi am bucuria de a fi alături de ei şi de data aceasta. Se adaugă bucuria de a lucra cu Mariana Mihuţ în această fază a existenţei ei, la această vârstă care este cea mai bună pentru a interpreta Anna Fierling. Va fi o interpretare în parte diferită, dar care poate va surprinde pentru că este extrem de amară. O abordare a rolului poate în perspectiva textului care l-a inspirat pe Brecht, un roman picaresc. Anna Fierling este viaţa însăşi, dragostea, iubirea însăşi pentru viaţă, pentru copiii ei, pentru tot ceea ce e în jurul ei. Mariana Mihuţ aduce o bogăţie de nuanţe pe care le trece prin ea însăşi spre acest rol, în care ea intră, ca de obicei, ca o bombă, rade tot..."

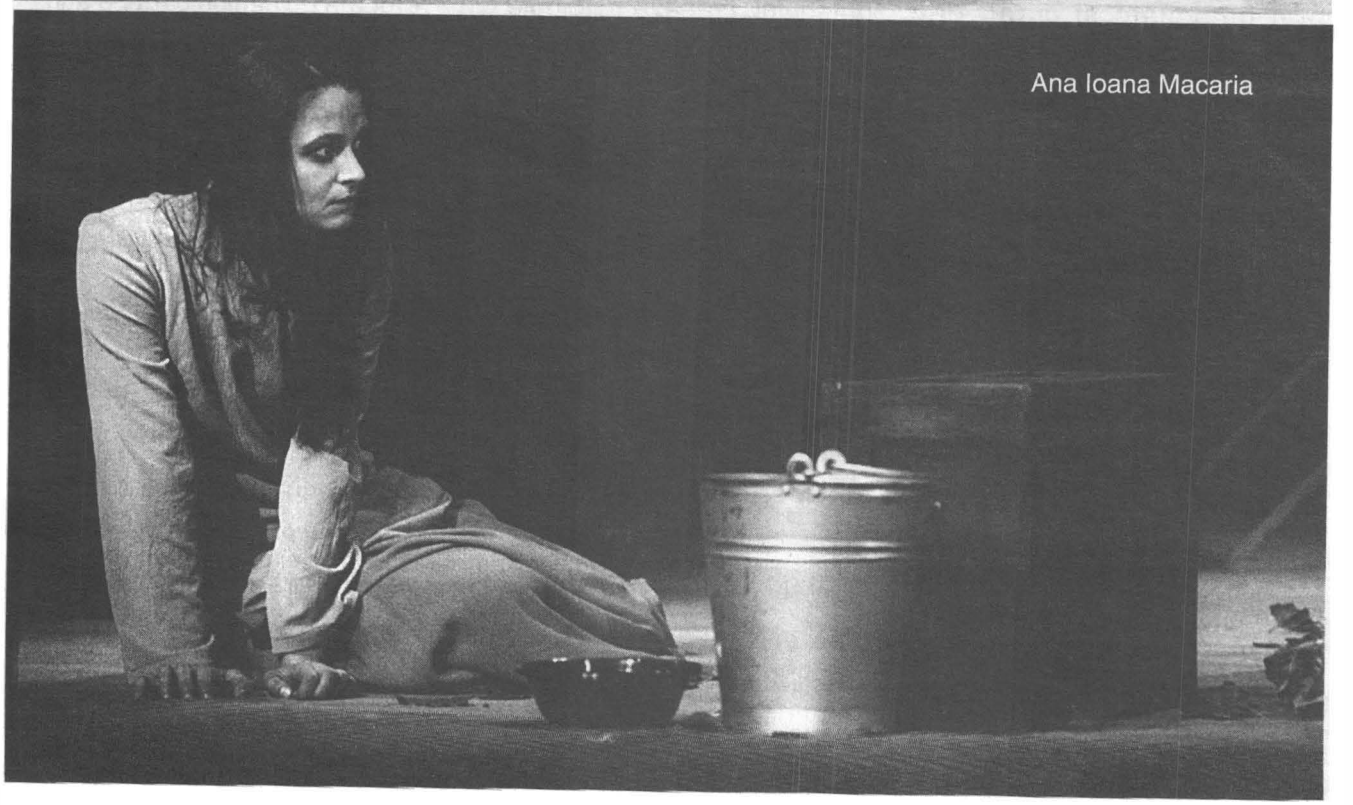
„Nu doresc să răstorn nici un fel de tabu-uri, nu doresc să epatez cu acest spectacol. Cred însă că e un spectacol puternic, care merită să fie la Teatrul Bulandra, cinsteşte această scenă pe care s-au făcut mari spectacole. Vreau să vă spun că a fost o reîndrăgostire de acest spaţiu de la Izvor pe care l-a creat Liviu Ciulei şi de care nu contenim să ne minunăm."

„Noi am considerat că războiul acesta pe care îl duce Anna Fierling este războiul fiecăruia dintre noi cu viaţa. Aceasta a fost şi concepţia Marianei despre rol, e şi o replică în text în care se spune cât curaj trebuie să ai în fiecare zi dacă naşti copii, atunci când îi pândeşte duşmanul lor cu puşca, cât curaj îţi trebuie să ari un câmp...

Probabil am fost cu toţii foarte emoţionaţi când am repetat piesa... Ne-am regăsit foarte mulţi dintre noi în acest text. Am spus şi în program că Brecht reprezintă triumful autorului asupra esteticii lui teatrale, triumful dramaturgului asupra *Micului Organon*. Dar el a fost asimilat de tot teatrul contemporan. Nu se mai poate juca astăzi în afara lui Brecht."



Ana Ioana Macaria și Ion Cocieru



Ana Ioana Macaria

Alexa Visarion despre Cătălina Buzoianu

E în vârful ierarhiei teatrale încă de la început. A stăpânit întotdeauna altitudinea artistică, chiar dacă unii nu au vrut să creadă sau să recunoască acest adevăr. Ea l-a impus.

Predestinată înfrângerii şi anonimatului prin rangul familiar, într-o epocă a întunericului şi trădării, a devenit învingătoare, autoritară prin talent şi ambiţie, prin tenacitate şi curaj, prin cultură şi personalitate. Artist de atitudine înnăscut, luptătoare aprigă şi de temut, folosind cu dezinvoltură farmecul şi feminitatea, graţia şi sarcasmul, învăluirea subtilă în strategii victorioase, Cătălina Buzoianu a născut o operă teatrală complexă, diversă şi autoritară.

Viaţă ei e o stare teatrală generatoare de energii. Se „joacă" inteligent cu propriile umori, exploatându-şi nemilos fragilitatea destinului. E atât de puternică, încât ştie să-şi îmblânzească slăbiciunile. Lucidă dar şi exaltată, trece prin cursele existenţei seducător. Eroinele spectacolelor sale îi pândesc identitatea. Femeia, soţia, mama se oferă cu voluptate mistuirii aristei. Innobilează deziluziile... E un evadat al speranţei.

Inventează cu măiestrie structuri spectaculare, apelând la arhetipuri. Interesată de răspântiile umanului, creează mitologie din banale structuri cotidiene.

Ştie să supună *moda*, s-o folosească, s-o ironizeze, s-o umilească, s-o reţină...

Teatrul o regenerează necontenit. Atinge deziderateleavangardei, în acelaşi timp conservând cu patimă valorile clasice. Nu e sluga timpurilor, ci partenera lor.

E un artist emblematic. Evoluează lăuntric, marcată de viul agresiv, incitant al vieţii. Metaforele ei acţionează simultan în diferite spaţialităţi de relevanţă spirituală. E rafinată şi ambiguă... Îşi poartă cu strălucire obsesiile, fără a le impune brutal. Iluminând necunoscutul, teatrul ei devine tulburătoare întâlnire în universuri reflexive. Cultivă noutatea cu har, şocul cu bun gust, gândul cu nobila responsabilitate. E cetăţean de onoare în Cetatea Teatrului.

Fertilă în originalitate, Cătălina Buzoianu e stranie şi incandescentă în meditaţie. N-a fost erodată de nimicnicie. N-a atins-o infantilismul. N-a alintat-o blestemat orgoliul. Are imaginaţie galactică, misterioasă în propria-i potenţă creatoare.

Spectacolele îi împlinesc dragostea. Prin toată fiinţa sa provoacă, polemizează, vrăjeşte succesul. E călăuza unor imagini virile, în plasma unei organicităţi spectaculare, dincolo de prezenţa vizibilă a atmosferei. Dezvăluie şi tăinuieşte cu rafinamet şi virtuozitate. E un challenger...

Şi sigur e *solitară*.

Ianuarie 1999

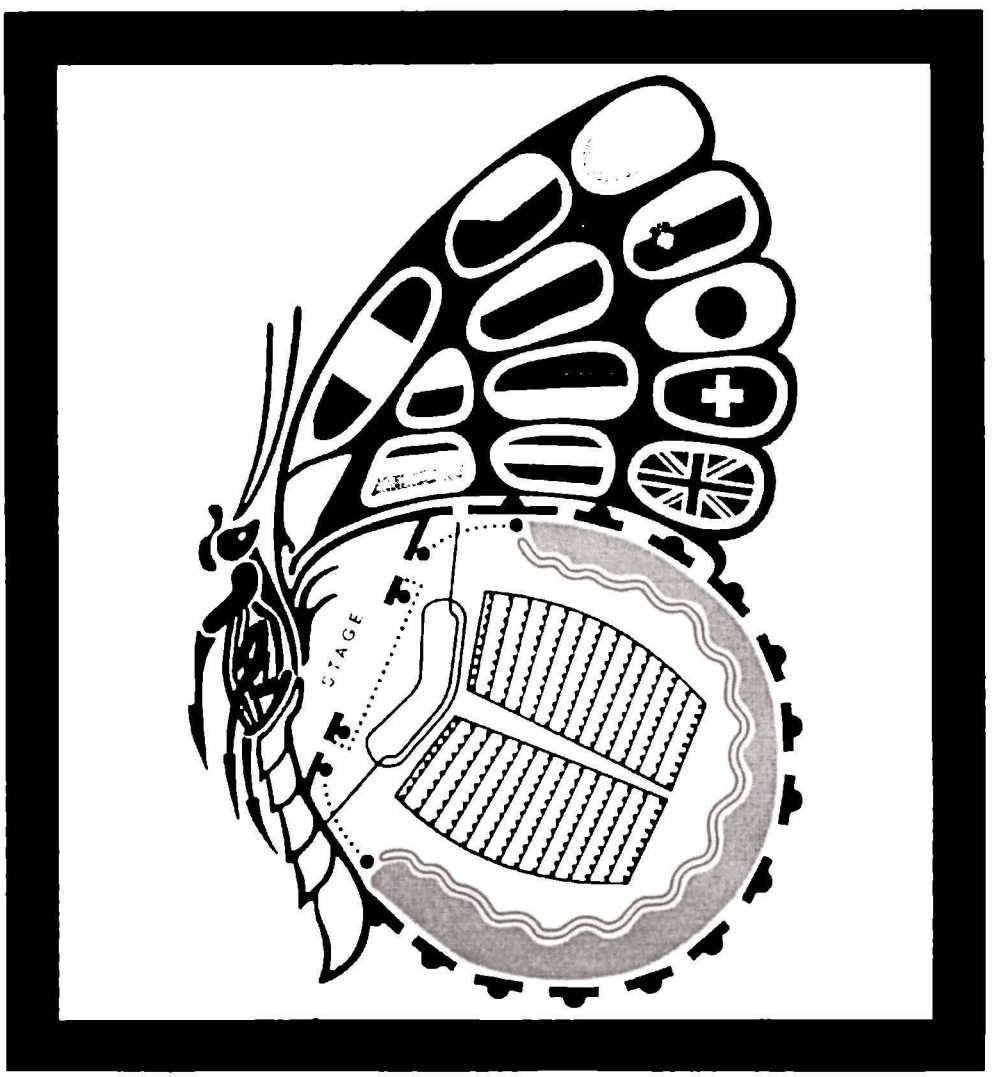
Ştefan OPREA

Teatru-teatru şi teatru-alternativ

La treizeci de ani de existenţă, Festivalul de teatru de la Piatra Neamţ s-a desfăşurat în aceeaşi atmosferă tinerească – poate cu mai puţin entuziasm decât altădată, dar cu aceeaşi propensiune spre noutate, cu aceeaşi dorinţă de descoperire a unor inedite formule de spectacol şi de noi căi de comunicare cu publicul spectator. Aşa se explică prezenţa pe afiş a unor regizori şi actori tineri şi a unor trupe pentru care spectacolul e, înainte de orice, artă a actorului, artă a imaginii şi a mişcării. Tonul l-au dat, în acest sens, spectacolele: *Eu, când vreau să fluier, fluier* (Teatrul Naţional din Târgu Mureş), în regia lui Theodor Cristian Popescu, *Wanted* de Idit Herman şi Dmitry Tyulponov (Teatrul „Clipa" din Tel Aviv), *Dama de pică* de Igor Larin, după Puşkin (Teatrul „Monplaisir" din Sankt Petersburg), *Profeţiile lui Vasion* (Compania de dans japoneză Buto Koto Hikaru Orsubo), *Zbor spre Paradis* de Teodora Herghelegiu (Teatrul Inexistent) şi *Adio, Odessa!* (Compania de dans Gigi Căciuleanu din Paris). În unele dintre acestea nu s-a renunţat la cuvânt, ba chiar s-a pus preţ pe el, potenţându-l însă cu mijloace de maximă expresivitate scenică. *Eu, când vreau să fluier, fluier*, de pildă, pune în valoare textul Andreei Vălean – o scriitură alertă, ocolind poncifele dramaturgice tradiţionale – printr-o viziune regizorală directă, cu miză principală pe actor, pe capacitatea lui de expresie concentrată, tensionată, pe dinamica interioară a sentimentelor şi pe mişcarea nervoasă într-un spaţiu rigid şi rece, de carceră; în atmosfera de disperare şi violenţă rămâne, totuşi, loc pentru vis şi speranţă, chiar dacă totul nu-i decât utopie. Spectacolul a fost distins cu Marele Premiu al Festivalului.

Tot pe text se bazează şi *Dama de pică*, Igor Larin adaptând pentru scenă lucrarea lui A.S. Puşkin. Dar, meyerholdian prin formaţie şi crez artistic, el caută imaginea inedită, expresivitatea corporală a actorului, sugestivitatea măştii. Totul pluteşte în vis şi fantastic, cu mişcări când lente, legănate, când abrupte, stridente; muzica şi, în general, banda sonoră, luminile vin parcă din altă lume, transmiţând spectatorului un fior fascinant. Şi totuşi, rămâne impresia de *ilustrare* a unui text povestit. Ceea ce nu se întâmplă cu *Zbor spre Paradis*, în care Teodor Herghelegiu şi Dana Voicu (interpretă unică) au găsit modalitatea adecvată de a comunica un text prin mijloace de impact direct cu

FESTIVALUL DE TEATRU PIATRA NEAMȚ



publicul. Din păcate, publicul nostru încă nu s-a obișnuit să se implice în asemenea spectacole, să răspundă activ solicitărilor actorului, preferând să recepteze în mod tradițional datele și emoția, stând comod în fotoliu.

Trupa israeliană „Clipa" (creată în 1995 și având program clar de teatru alternativ) a adus în Festival un spectacol – *Wanted* – fără cuvinte, bazat, evident, pe expresivitatea corporală, pe mișcare, lumini, muzică, obiecte etc., mizând totul, deci, pe puterea de comunicare a imaginii, prin care spune, totuși, o poveste: povestea unui ins care, pierzând un document de identitate, își pierde identitatea. Încercările disperate de a obține un alt document se izbesc de indolența semenilor și de absurditatea birocrației – care își depășește sensul primar, urcând până la simbol: e simbolul înstrăinării individului în interiorul speciei sale.

Cunoscutul coregraf Gigi Căciuleanu a cucerit publicul Festivalului nemțean cu spectacolul-dans *Adio, Odessa!*. Inutil să vorbim despre forța de expresie și de comunicare a acestui minunat artist, sau de farmecul prezenței sale scenice; toate sunt atât de bine știute și prețuite. Foarte frumoasă e ideea acestui spectacol: despărțindu-se de locul natal, eroul trăiește momente caracteristice ale vieții sale, emoții, tristeți, bucurii, cu semenii, cu folclorul, cu ființa națională. Întreaga evoluție a artistului (căruia, în final, i se alătură Ruxandra Racoviță, într-un trist „pas de deux") e nespus de vie, de expresivă și rafinată, cu magică putere de comunicare și emoție.

Cealaltă categorie de spectacole – cele așezate temeinic în text, dând *cuvântului* ce e al... Cezarului – au ocupat, și ele, un loc important pe afișul Festivalului și au atras un public numeros. A fost, mai întâi, spectacolul teatrului gazdă, *Crima din strada Lourcine* de Labiche, în regia lui Vlad Mugur – spectacol de regie, ingenios, plin de fantezie, cu suspans și umor negru, în care s-au remarcat actorii Pompiliu Ștefan și Claudiu Bleonț; a fost apoi *Romeo și Julieta* de Shakespeare, semnat de regizoarea Beatrice Bleonț – spectacol revizuit și reașezat într-o viziune mai clară și mai matură față de premiera de acum cinci ani; I.L. Caragiale s-a bucurat, în sfârșit, de o atenție deosebită, fiind prezent în trei ipostaze scenice: *D'ale...*, adaptare de Horațiu Mălăele după (!) *D'ale carnavalului* – Teatrul „Nottara", *Conu' Leonida față cu reacțiunea*, spectacol al tânărului regizor Claudiu Goga (Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov), și *Café Iunion*, adaptare după comedii și schițe, de Kóleszár Bazil Petér (Teatrul „Merlin" din Budapesta). Întrucât au fost mult comentate până acum, nu vom semnala decât foarte buna primire pe care le-a făcut-o publicul spectator.

În sfârșit, două spectacole cu un statut mai special: *Pianina fără clape*, după Maxim Gorki, prezentat de studenții de la

U.A.T.C. Bucureşti, clasa Mircea Albulescu şi Cătălin Naum, în care am preţuit plăcerea jocului, rigoarea scenică şi efortul de a atinge cota profesionalismului (de reţinut un nume: Dana Cavaleru); *Înţeleptul* de A.N. Ostrovski, în regia lui Boris Focşa, spectacol foarte modest, demodat şi strident în interpretare (Teatrul „Luceafărul" din Chişinău).

În afara concursului, la închiderea Festivalului, Teatrul Mic din Bucureşti a prezentat *Şcoala femeilor* de Molière, în regia lui Alexandru Dabija – spectacol bun, gândit şi jucat elegant, cu performanţe actoriceşti (mai ales Petre Nicolae).

Festivalul a avut şi o secţiune teoretică: întâlniri profesionale ale criticilor, regizorilor şi publicului în care s-au făcut expuneri pe diferite teme şi s-au purtat fructuoase discuţii. Moderate de Marian Popescu, întâlnirile s-au concentrat asupra temelor: *Teatrul românesc după Războiul rece* (Marian Popescu), *Teatrul românesc şi festivalurile europene* (Renate Klett, Germania), *Teatrul românesc văzut din Vest* (Irving Wardle, Marea Britanie), *Ionesco: Absurdul de la Est la Vest şi... retour* (Dan C. Mihăilescu), *Teatrul maghiar din România, teatrul românesc văzut în Ungaria* (Adrianne Darvay-Nagy, Ungaria), *Tinerii lei după 1990* (Victor Scoradeţ).

Trupa Teatrului „Merlin" din Budapesta jucând Caragiale

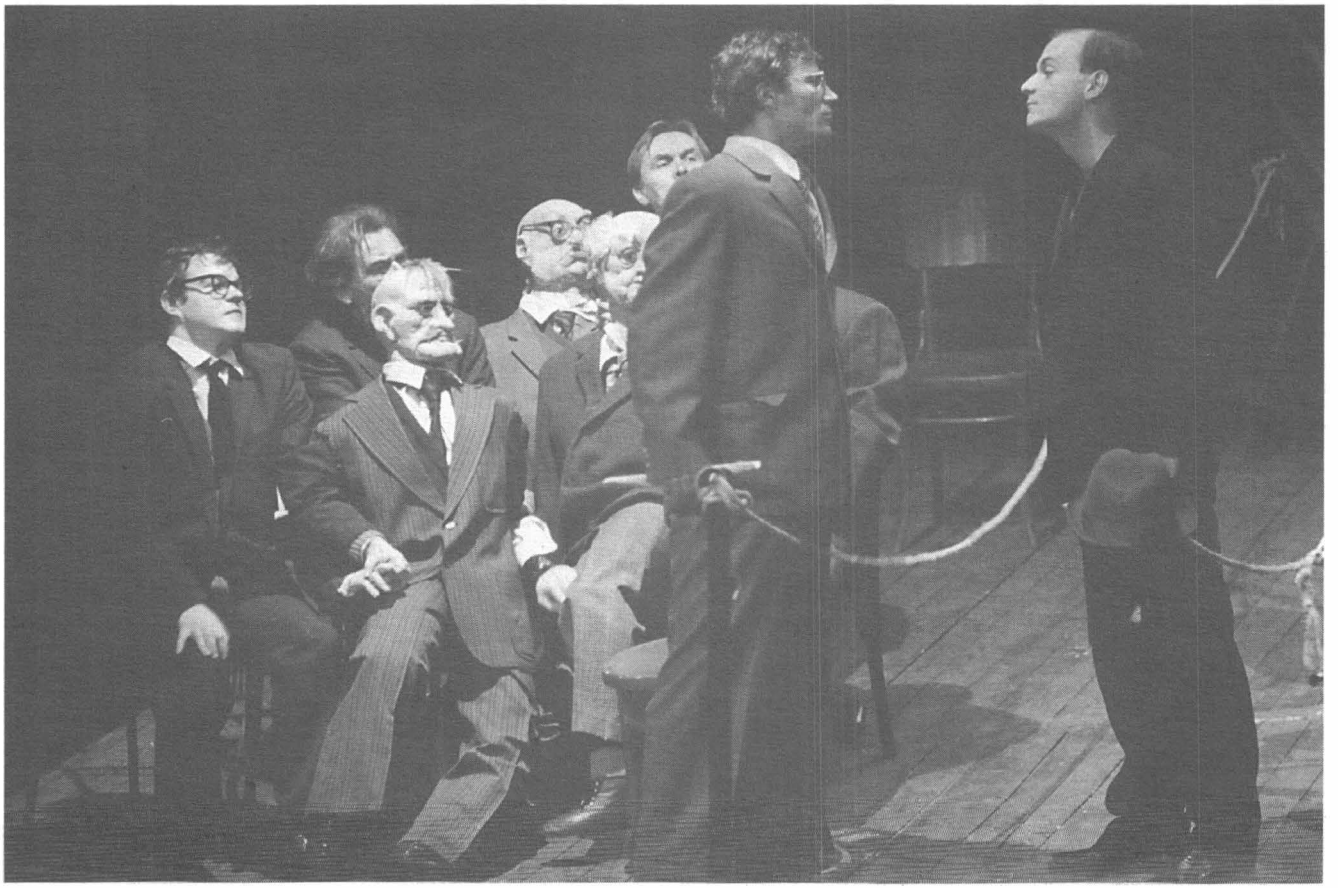


Foto: Bebe Draia

Dominic Dembinski:

„Teatrul este una din ocaziile salvării fiinţei umane"

Costin Manoliu: *În ce măsură familia, anturajul, au influenţat devenirea dvs. ulterioară?*

Dominic Dembinski: Într-o mare măsură. Tatăl meu, Constantin Dembinski, care s-a prăpădit în 1987, a fost unul dintre primii operatori de film din ţara noastră. A făcut parte dintr-o generaţie de aur, alături de Ovidiu Gologan. Toată viaţa lui a făcut film documentar. Prin natura meseriei trebuia să fie prezent şi în teatre, în săli de expoziţie sau muzee. Unele dintre primele mele amintiri din copilărie sunt legate de faptul că mergeam cu tata când el filma. Aveam atunci un sentiment de importanţă deosebită, pentru că la vremea aceea un operator cu un aparat de filmat nu era puţin lucru. Nu erau, ca acum, camere de televiziune pe toate drumurile. Mi-aduc aminte de demonstraţiile de 1 Mai şi 23 August pe care le filma şi în timpul cărora avea o presiune îngrozitoare. Lucrând la studioul „Sahia", materialele erau verificate şi trebuiau cenzurate chiar din modul în care erau filmate. Tatăl meu avea un simţ gogolian al realităţii. De multe ori îndrepta aparatul către unul care era beat sau către altul care era mai mult decât pitoresc în acea masă de oameni disciplinaţi. De aceea, avea uneori probleme la montaj. Fiind un profesionist foarte bun i se permiteau nişte licenţe. Avea un ochi foarte ascuţit cu care surprindea realitatea. A fost un autodidact. A devenit un profesionist desăvârşit printr-o şcoală a vieţii, fiind un intuitiv extraordinar. Mai târziu, când eu eram la Institutul de Teatru, aveam dispute pe teme artistice. Îmi spunea că înainte de toate un artist care face teatru sau film trebuie să fie un vieţaş, adică un om care trebuie să cunoască viaţa, oamenii, foarte bine. Mi-l dădea exemplu pe Toulouse-Lautrec care stătea în cârciumă şi picta ceea ce vedea în jurul lui. Tatăl meu s-a ocupat indirect foarte tare de educaţia mea. Mi-a pus în mână tot felul de cărţi. Nu-mi dădea sfaturi ca un tată, ci ca un prieten. Mai târziu, după ce s-a prăpădit, am simţit imensa lui influenţă asupra mea. Cuvintele nu sunt îndeajuns ca să-i mulţumesc. Mă străduiesc ca prin ceea ce fac să nu-l dezamăgesc acolo unde e acum.

C.M.: *Ce actori vă plăceau în anii copilăriei, ai adolescenţei?*

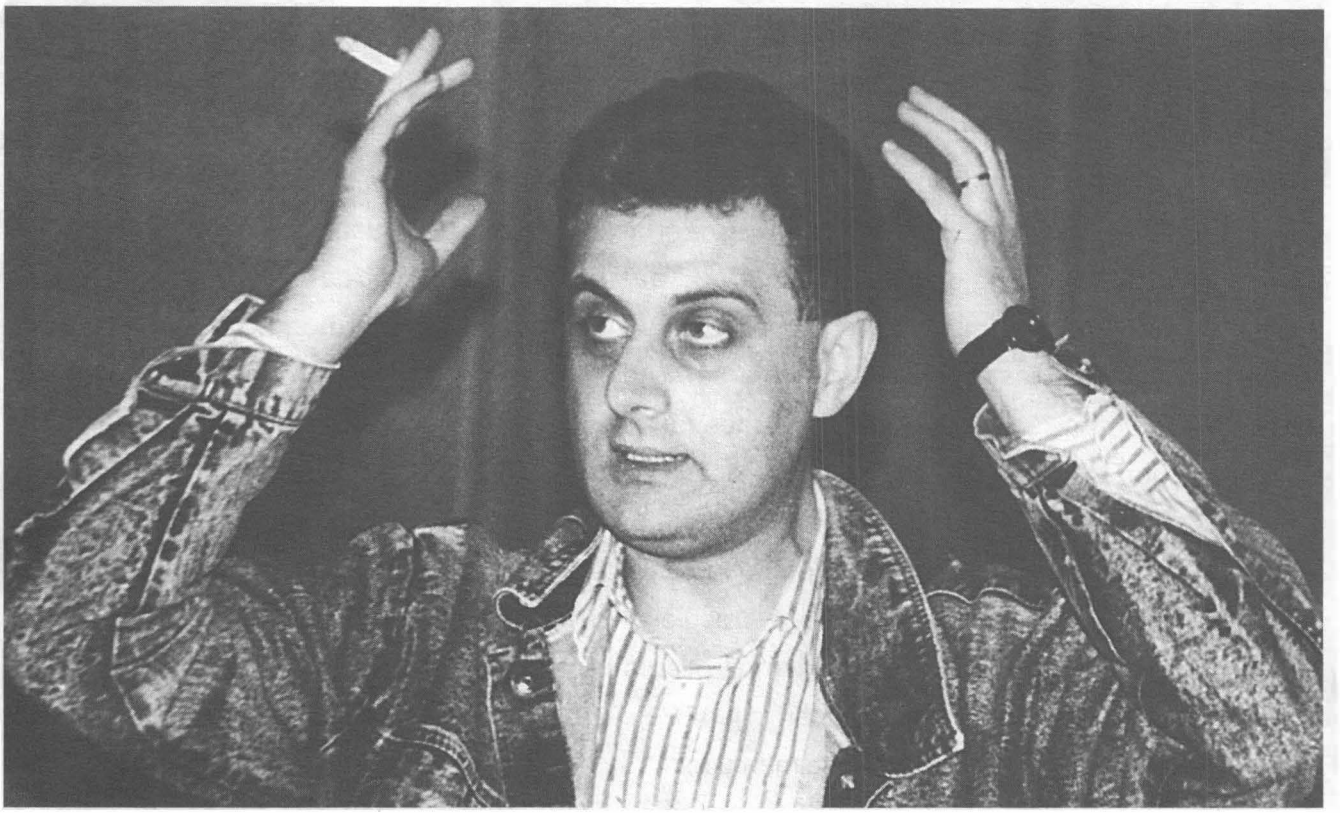
D.D.: Am locuit, ca şi acum, aproape de Grădina Icoanei, unde iarna mă jucam cu bulgări de zăpadă împreună cu alţi copii. La o anumită oră, înainte de şapte seara, când noi ne pregăteam să intrăm în casă, rebegiţi de frig şi sătui de joacă, pe aleea parcului apărea un personaj masiv, greoi, care trecea sobru. Ne capta atenţia imediat. Avea o aură în jurul lui. Îl văzusem în filme, în tot felul de roluri. Pentru că ni se părea destul de imobil îl atacam cu bulgări de foarte aproape. Atunci el se întorcea către noi, se uita printre sprâncene, după

care, cu o sprinteneală pe care nu i-o bănuiam, făcea repede câțiva bulgări și se lansa într-o luptă pătimașă cu noi. Lucru care ne excita foarte tare. Trăiam evenimetul respectiv cu o intensitate ieșită din comun. Peste câteva minute se oprea, se scutura de zăpadă în timp ce ne boscorodea - noi înțelegeam că totul a fost un joc - și redevenea acel trecător impasibil, demn, după care părăsea parcul. După 17-18 ani l-am reîntâlnit. Era în comisia Teatrului „Nottara", unde eu dădeam examen pentru a deveni regizor al acestui teatru bucureștean. E vorba despre **George Constantin**. M-a întrebat ce amintiri despre teatru am din perioada copilăriei. I-am povestit întâmplarea descrisă mai sus. S-a amuzat copios și de atunci între noi a fost o amiciție de care mă simt onorat. Grădina Icoanei este lângă Teatrul „Bulandra" și în timpul pauzei dintre două acte ale spectacolelor, de multe ori, pe banca din fața teatrului, care acum nu mai e, ieșea **Toma Caragiu** să fumeze o țigară. Stătea de vorbă cu noi, copiii, ceea ce ne bucura imens. Actorii aveau pentru mine o charismă aparte. Îi știam din filme, de la televizor, din cele câteva spectacole pe care le văzusem. Personalitatea lor vie în viața de toate zilele m-a făcut să înțeleg că au o vibrație deosebită, că sunt diferiți de restul oamenilor. Pentru mine existau oameni și actori, oameni și artiști. Acest tip de amintiri mi-au stârnit curiozitatea către lumea teatrului. Acum, după atâția ani de meserie, pot spune că ceea ce mă atrage în continuare spre teatru este această întâlnire cu personalitățile lui. Teatrul este pentru mine un vehicul cu care pot să călătoresc în biografia mea, în biografia altora, într-un ținut al unor energii pe care nu le găsesc în realitate. Teatrul e pentru mine și o defulare. Îmi place să stau cât mai mult în acele zone, în care de câteva ori mi-am ars și aripile la temperatura incandescentă de acolo.

C.M.: *Cum v-ați descoperit vocația de regizor?*

D.D.: Tatăl meu m-a îndrumat către regie, pentru că nu era prea mulțumit de regizorii cu care lucra. Inițial, am vrut să devin regizor de film. La Institut, în anul II, profesorul meu, regretatul **Mihai Dimiu,** m-a convins să rămân la teatru. Iubesc în continuare filmul. Vocația pentru teatru mi-am descoperit-o cu adevărat mai târziu, când montam deja piese de teatru. Mi-am dat examenul de absolvență cu *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, la Teatrul Dramatic din Arad. La repetiții mă duceam cu o emoție îngrozitoare. Cum să le spun eu acelor actori, care au mult mai multă experiență decât mine, ce și cum să facă? Participând la un lucru viu, care se transforma sub ochii mei, am căpătat curaj. Referitor la vocația de regizor, la cum se naște un spectacol, îmi place să-mi amintesc ultima parte din filmul *Andrei Rubliov* realizat de Andrei Tarkovski. Copilul clopotarului care a murit e adus de țar ca să facă un clopot. I se pune totul la dispoziție. El își ia rolul în serios și aproape miraculos construiește clopotul. Când clopotul a scos primul sunet, un strigăt către Dumnezeu în acea lume medievală, copilul se prăbușește plângând și îi mărturisește lui Rubliov: „niciodată tatăl meu nu m-a învățat să fac clopote". Așa se face și teatrul.

C.M.: *Cu cine v-ați pregătit pentru examenul de admitere la facultate, cine a fost în comisie la examenul*



de admitere, ce profesori v-au marcat anii studenției?

D.D.: În comisie au fost: **Mircea Drăgan**, **Geo Saizescu**, **Elisabeta Bostan**, **Valeriu Moisescu** și **Mihai Dimiu**. M-am pregătit cu regizorul **Nicolae Cabel**, pe atunci regizor la Studioul „Sahia", azi la „Antena 1". Tatăl meu m-a îndrumat către **Nicolae Cabel**, care e un om inteligent și m-a ajutat mult. Am avut norocul să-l am profesor de regie pe **Mihai Dimiu**, care avea o vocație pedagogică deosebită. Orele cu el erau o încântare, mai ales când erau dublate de vizite la diverse personalități artistice ale țării: regizori, scriitori, artiști plastici. Așa i-am cunoscut pe **Liviu Ciulei**, **Lucian Pintilie**, **Andrei Șerban**, care veneau în țară din când în când. **Mihai Dimiu** căuta să ne lărgească orizontul cultural. Avea o tehnică de șaman care ne iniția în ale teatrului. Nu ne impunea nimic. Nu-mi amintesc de vreo repetiție la care să ne fi corectat. Azi, când la rândul meu sunt profesor de regie la U.A.T.C., observ că de multe ori studenții-regizori sunt foarte dădăciți și profesorul lucrează în locul lor.

C.M.: *Ce sens are teatrul pentru Dominic Dembinski sau ce sens ar trebui să aibă acum, la finele secolului XX?*

D.D.: Teatrul, alături de alte arte este una dintre ocaziile salvării ființei umane, a spiritului asaltat de influențe nocive. Mă preocupă ca prin teatru să încercăm a ridica demnitatea omului, căzut azi, mai ales în țara noastră, unde libertatea și democrația prost înțelese au ajuns să facă din individ un robot mai rău decât pe vremea dictaturii. Eu cred că dictatura filmului american, a serialului sud-american, a subculturii de tip fast-food și a anumitor posturi de radio ne aduce în situația de a ne fi foarte greu să ne salvăm, să ne distanțăm de această poluare. Trăim într-o lume îngrozitor de mult politizată, prea mult atentă la zona economică. Încet, încet,

iubitorul de artă e luat de nisipuri mişcătoare care îl duc în beznă. Teatrul are posibilitatea să-l ridice pe om din marasmul în care a căzut. Înainte lucrurile erau simple. Aveam de luptat contra unui duşman comun. Acum duşmanul e infiltrat mult mai insidios în jurul nostru. Mi-aş dori ca în secolul următor poporul nostru să fie suficient de înţelept şi să-şi salveze artiştii de la penibila cenzură economică la care sunt supuşi azi.

C.M.: *Aceste conjuncturi influenţează teatrul: repertoriile, montările?*

D.D.: Da. Repertoriul unui teatru se face acum mai ales cu gândul de a aduce cât mai mulţi spectatori în sală. De aceea, repertoriile devin cam aceleaşi. Câte o comedie care are succes într-un teatru e apoi montată în multe alte teatre. E firesc ca un director de teatru să îşi dorească o marfă cât mai vandabilă, dar să se înţeleagă că există locuri în cetate unde legile de piaţă nu trebuie să funcţioneze riguros. Altfel, teatrul ajunge o afacere, un produs comercial. La un moment dat produsul comercial devine mai snob, ataşează autori de talia lui Shakespeare, dar găunoşenia conţinutului e de multe ori mai evidentă şi se ajunge la acel tip de teatru mortal despre care vorbea **Peter Brook**. Acest lucru s-a petrecut în alte părţi şi începe să se petreacă şi la noi din raţiuni comerciale. Teatrul are de concurat o anumită mentalitate. El trebuie să se distanţeze de ceea ce face rău televiziunea. E un climat de junglă, dar eu cred că întotdeauna publicul va fi receptiv la lucrurile care au forţă artistică. Trebuie să ne găsim un drum mai precis şi fim mai solidari în jurul Binelui, ca un pas către mântuire.

C.M.: *O cronică nefavorabilă poate influenţa cariera unui regizor?*

D.D.: Mai multe cronici nefavorabile pot influenţa cariera unui artist. De aceea, responsabilitatea criticului de teatru este mare. Un critic influent ştie cât rău poate să facă şi ar trebui să ştie şi cât bine poate să facă. Cronica nu este adresată doar publicului de teatru, ci mai ales celor care au făcut spectacolul. Când cronicarul dramatic simte cel mai mic lucru de valoare, să-l semnaleze neapărat. La noi, de multe ori un spectacol e catalogat global bun sau global prost. Lucru care nu prea există în realitate, chiar şi în cazul spectacolelor care au obţinut nenumărate premii. Unii directori de teatru, mai ales cei fără experienţă, sunt foarte influenţaţi de ceea ce scrie cutare critic de teatru despre un regizor, despre un actor sau scenograf. În modul de evaluare a unui colaborator, ei sunt influenţaţi de ceea ce scrie în presă. Vine legea care prevede că salariile pot fi acordate în funcţie de valoare. Cine stabileşte valoarea unui artist?

C.M.: *Critica de teatru va influenţa ceea ce englezii şi americanii numesc box-office.*

D.D.: Exact. Nu e rău acest lucru. E bine să existe departajări între artişti şi între spectacole, dar trebuie ca acel box-office să fie cel adevărat. De aceea, sunt foarte importante nuanţările. Verdictele pot duce la ierarhii false.

C.M.: *Un spectacol fără mare succes la public poate fi considerat unul ratat?*

D.D.: Nu. Publicul e un criteriu important în aprecierea unui spectacol, dar nu este singurul. Un om avizat poate să-şi formeze o părere despre valoarea reală a unui spectacol, chiar dacă sala este pe jumătate goală. Un spectacol îşi formează publicul

lui, mai larg sau mai restrâns. De asemenea, un teatru își poate educa publicul. Poate să-l coboare sau poate să-l înalțe. Nu numai publicul este cel care definește un spectacol, ci și un teatru poate să-și găsească publicul lui, pe care să-l cultive, făcând spectacole bune.

C.M.: *Ce vă influențează opțiunile regizorale, care sunt criteriile dvs. atunci când vă opriți asupra unui text pe care vreți să-l montați?*

D.D.: Momentul în care te decizi asupra unui text e unul intim, greu de tradus în cuvinte. Un text trebuie să-ți dezvăluie, ca cititor al lui, niște simpatii comune asupra unor teme care zac în tine. Când acest lucru se întâmplă, atunci între mine și text se creează o punte care mă face să-l propun spre a fi montat.

C.M.: *Care este dramaturgul dvs. preferat sau de dramaturgia căruia vă simțiți mai apropiat?*

D.D.: Nu am dramaturgi preferați. Mă interesează în continuare Caragiale, Ionesco, Beckett. N-am montat nici o piesă de Shakespeare până acum și îmi doresc, pentru a-mi verifica maturitatea regizorală. Mi-a plăcut mult piesa *Petru sau petele din soare* de Vlad Zografi, pe care am vrut să o montez în premieră absolută la Teatrul „Nottara", cu Alexandru Repan, Ștefan Sileanu, Gheorghe Visu. M-am îmbolnăvit și când am revenit, directorul Teatrului „Nottara", Vlad Rădescu, mi-a spus că nu are sens să concurăm Teatrul „Bulandra", care între timp inclusese piesa în repertoriul său. Mi-a părut rău că acest proiect nu s-a împlinit.

C.M.: *Pe scena Teatrului „Nottara" ați montat spectacolul* Acești nebuni fățarnici *de Teodor Mazilu, iar la Teatrul Național de Televiziune ați realizat un spectacol intitulat* Sub clar de lună *după piesa* Proștii sub clar de lună *de Teodor Mazilu, pentru care ați fost nominalizat la Premiile UNITER. Ce v-a atras la dramaturgia lui Teodor Mazilu?*

D.D.: Eu am debutat cu o piesă de Teodor Mazilu și continui să-l iubesc. Cred în el nu atât ca într-un dramaturg cât într-un eseist, într-un filosof de calitate. Piesele lui sunt niște eseuri comico-morale. Inteligența lui scăpărătoare m-a atras. A fost unul dintre radiografii foarte exacți ai societății și am vrut să probez, după atâția ani, dacă acest lucru mai stă în picioare. Cu o anumită actualizare a textelor, problematica lui Mazilu rămâne intactă. La spectacolul de televiziune mi-a reușit mai bine înscrierea temei maziliene în contingentul actual: lumea telenovelei, a reclamelor. Am inventat practic un personaj, televizorul, în jurul căruia, ca în fața unui altar, se petrece totul. Mazilu rezistă și azi dacă ne apropiem de dramaturgia lui cu sinceritate, fără să fim ipocriți, așa cum el n-a vrut să fim vreodată.

C.M.: *Ce v-a durut mai mult din ce ați trăit în lumea televiziunii, unde lucrați din 1992?*

D.D.: Mă doare foarte tare că la Televiziunea Română nu se fac destule eforturi financiare pentru ca Teatrul Național de Televiziune să devină o instituție solidă. Teatrul de televiziune este una din căile prin care Televiziunea se poate mântui. Pe toate posturile, săptămânal, sunt zeci de ore de așa zise talk show-uri, în care ai impresia că vezi niște copii lăsați într-o încăpere în care o cameră de televiziune a fost uitată deschisă. Un „spectacol" difuzat zilnic, dimineața și seara. Acest timp de emisie este imens în raport cu cel acordat unor emisiuni de cultură. Nu spun că spectacolele de teatru făcute de noi la TVR sunt neapărat grozave. Este însă loc destul ca

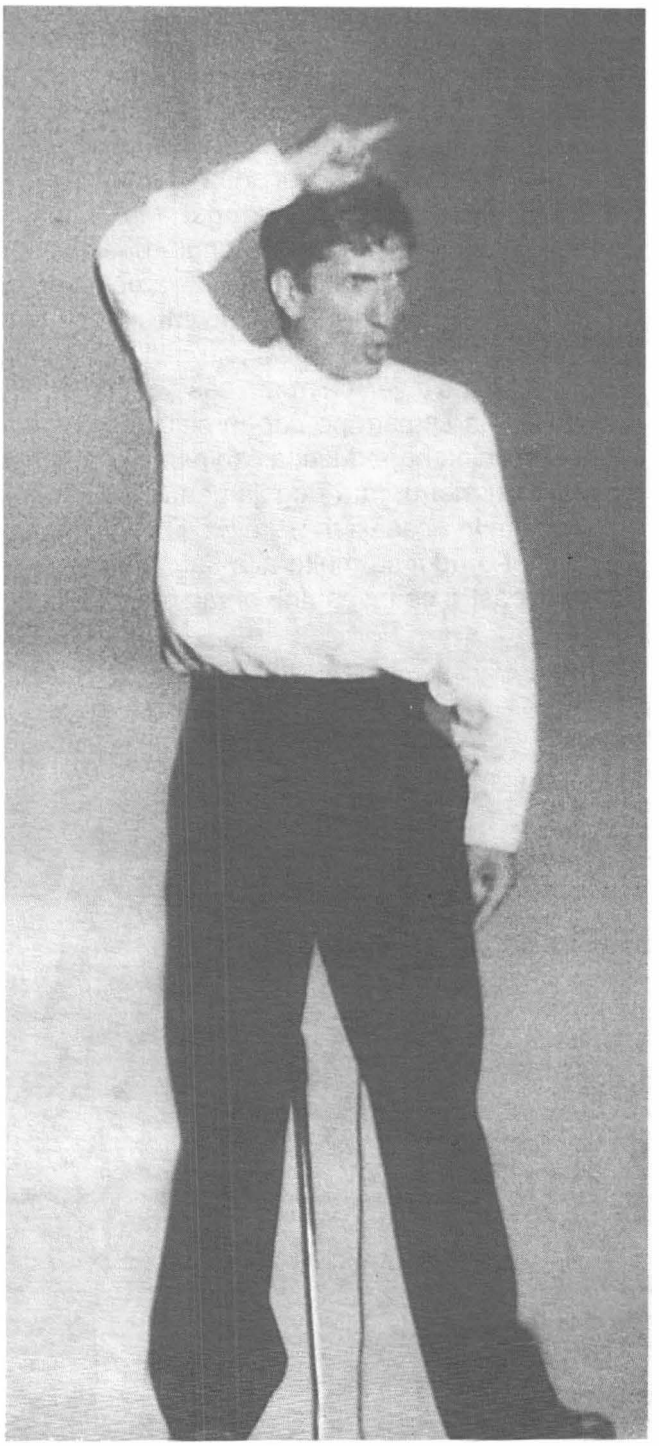
regizori importanți să vină și să realizeze spectacole de televiziune. Au fost preluate spectacole de Silviu Purcărete sau Tompa Gabor, create pe scenă. Au fost difuzate și ni s-au părut plictisitoare. Cu totul altceva ar fi ca acești regizori să facă acele spectacole la Televiziune, cu mijloace tehnice specifice. Ar fi un câștig enorm. Eu țin foarte tare la Teatrul Național de Televiziune, care este o floare rară. Am scenarii care zac din lipsă de bani sau din cauza criteriilor care se aplică pentru intrarea lor în producție. Dacă vii cu un text important, ți se spune că nu e pentru televiziune, unde s-ar vrea ca teatrul să aibă o audiență la fel de mare precum *Baywatch*. Ni se cer comedii ușurele cu actori mari. Eu cred că televiziunea publică ar trebui să-și permită luxul de a acorda bani unor emisiuni prin care se propagă o cultură înaltă, pentru milioanele de telespectatori pe care nu-i deranjează nici Shakespeare, nici Caragiale, nici Cehov. Banii ar putea fi luați de la alte departamente, unde se cheltuie periculos de mult și cu totul nejustificat.

Costin Manoliu

Regizorul Dominic Dembinski s-a născut la 18 august 1957 în Arad. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, Facultatea de Regie, la București în 1981. A fost coleg cu Victor Ioan Frunză, Tompa Gabor, Andrei Mihalache și Ana Maria Beligan. Absolvent al cursurilor de Arta Actorului de la „The Lee Strasberg Theatre Institute" - New York în 1995. În perioada 1981-1987 a fost regizor artistic la Teatrul Dramatic din Constanța, unde a montat spectacole precum *Capul de rățoi* de G. Cipirian, *Bădăranii* de Goldoni, *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de Caragiale, *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu, *Nu sunt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Oedip* după Sofocle (în colaborare cu A. Mihalache). Din 1987 este regizor la Teatrul „Nottara" din București, unde a pus în scenă *Livada de vișini* de Cehov, *Cuibul* de Tudor Popescu, *Henric IV* de Pirandello, *Regele moare* de Eugen Ionescu, *Șantaj* de L. Razumovskaia, *Arșița și viscolul* de Mihai Ispirescu, *Misterele Londrei* de G.B. Shaw, *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett și *Acești nebuni fățarnici* de Teodor Mazilu. Spectacole de televiziune: *Pasărea* (documentar artistic), *Mântuleasa nr. 10* (documentar artistic), *Conu' Leonida...* de Caragiale, *Henric IV* de Pirandello, *Portret* de S. Mrožek, *Aranca* după Cezar Petrescu (film de televiziune), *Toma după 20 de ani* (documentar artistic), *Sub clar de lună* după Teodor Mazilu. A fost recompensat cu peste 15 premii pentru regie, burse de studii și invitații la festivaluri din România și din străinătate: S.U.A., Rusia, Germania, Ucraina, Italia, Franța, Polonia, Chile, Argentina, Uruguay. În 1998 a primit *Premiul A.P.T.R. pentru cea mai bună emisiune culturală de televiziune*. Este lector universitar la U.A.T.C. din București, Catedra de Regie Teatru. În actuala stagiune a realizat la Teatrul Dramatic „Ovidiu" din Constanța spectacolul cu plesa *Voluptatea - marți la miezul nopții* de Peter Karvas.

Din amintirile noastre

Mircea Diaconu în GHETTO
de Joshua Sobol



O nouă generaţie de absolvenţi şi-a luat rămas bun de la facultate prin spectacole pe scena Studioului „Casandra" aşa cum de zeci de ani se întâmplă la început de vară. Într-unul din numerele noastre anterioare le-am publicat chipurile şi câteva gânduri despre profesie. Nu erau multe speranţe în cuvintele lor şi poate (sau sigur) aveau dreptate să se teamă de ceea ce le rezervă destinul în profesia de actor din zilele noastre. Tot de decenii am urmărit destinul altor şi altor generaţii. Am văzut zboruri line, zboruri întrerupte, zboruri neliniştitoare. Tot felul de zboruri, căci destinul de actor stă sub semnul mai multor imponderabile, conjuncturi, subiectivisme, neprevăzute, cred, decât în orice altă profesiune.

Dintre sutele de actori plecaţi din „Casandra", doar câţiva erau destinaţi marilor creaţii, deci marilor victorii. Şi Mircea Diaconu era printre aceştia. Cum nu ştiu de ce (destinul, oare?) nu l-am mai putut vedea pe scenă de mulţi ani (mult prea mulţi) şi cum vreau să-l avem în revista noastră, chiar dacă nu este în actualitatea teatrală, vă oferim un text al său pe care ni l-a scris când vroiam să dedicăm un număr Studioului Studenţesc.

F. Ichim

Aşadar:

Mircea DIACONU

Casandra, prima dragoste

Deschiderea cursurilor va avea loc la „Casandra", la ora... scria în holul Institutului, la 1 octombrie 1967. Dacă Bucureştiul nu mă ştia pe mine, apoi nici eu pe el. Dar deloc! „Ce e asta, Casandra?", am întrebat nişte studenţi mai mari, care au râs puternic, important, ca să se simtă că sunt actori şi mi-au întors spatele. Au dat colţul la Podul Izvor şi au pornit pe chei. Am rămas singur, în faţa Institutului. M-am uitat la ceasul Pobeda pe care mi-l cumpărasem din bursa de la liceu, era aproape ora trei... şi am rupt-o la fugă după studenţiii care tot drumul au râs tare. Sigur, ei puteau să se ducă oriunde şi viaţa mea ar fi fost alta. Dar, din fericire, s-au dus chiar la „Casandra", aşa că, ... „Ce te ţii, mă, după noi?", m-a întrebat unul dintre ei. „Sunt şi eu student aici!" Şi ei au mai râs încă o dată.

Şi, în felul acesta, am învăţat două drumuri: de la cămin la şcoală, care era deasupra Teatrului Bulandra şi de la şcoală la „Casandra", unde mă duceam la toate spectacolele şi unde visam să ajung şi eu. Cu chiu cu vai am şi ajuns. În anul trei am avut fericirea să mă urc pe scena „Casandrei", să joc în *Cartofi prăjiţi cu orice* de Wesker, examenul de diplomă al lui Alexa Visarion.

Am cunoscut-o, deci, pe Casandra. Mi s-a părut frumoasă, cochetă, în pluşurile ei bleumarin cu alămiuri. Ştiţi bine că atunci când iubeşti, nu vezi decât calităţile. Am iubit-o, mai ales, în anul următor, în 1970-71, când, pot spune chiar, că m-am căsătorit cu ea. Fiind în anul IV, jucam acolo tot timpul, dormeam uneori în cabină, mă spălam pe cap în chiuveta de la machiaj, că altceva nu era. Nu aveau importanţă nici scara meschină care duce la cabinele de la subsol, nici pereţii pricăjiţi şi lipsa de aer, nici culisele de o jumătate de metru, fără degajamente. Nu vedeam nimic, eram atât de fericit! Ea era o scenă, iar noi eram actori! În aceeaşi măsură.

Am înşelat-o apoi cu multe alte săli, pe aici şi aiurea, săli cu faimă, cu dotări extraordinare. Dar, ştiţi dumneavoastră ce înseamnă prima dragoste...

Coperta I: *Carmen Stănescu în „Călătorie cu mătuşa mea" de Graham Greene*

Coperta II: *Regizoarea Margareta Niculescu, Comandor al Ordinului „Artelor şi Literelor" al Republicii Franceze*

Coperta III: *Costache Babii în „Fraţii" de Sebastian Barry*
Foto: Paul Antoniu

Coperta IV: Regizorul *Radu Penciulescu* a fost distins cu Premiul Ordinului Național „Steaua României" în grad de Cavaler, de către Președintele României, Emil Constantinescu, la propunerea Ministerului Culturii, pentru contribuția deosebită adusă la dezvoltarea artei teatrale românești și universale. Cu acest prilej, regizorului i s-a conferit de curând Titlul de Doctor Honoris Causa al Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale"

SUMAR

1 Radu Penciulescu

19 Zeami sau arta misterioasei flori

24 Tadeusz Kantor

35 Regizorul Mircea Cornişteanu de vorbă cu actorul Costache Babii

42 Veşti bune, foarte bune

45 Teatrul din memorie

50 Spectacole

102 Interviu

109 Din amintirile noastre

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 7-8-9/1999

Board:
Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor şef)

Echipa redactională:
Carmen Stanciu
Oana Borş
Ioana Ichim Anghel
Elena Martonos
Octavian Saiu
Viorica-Rozalia Matei

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii şi UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

Tipar:
Compania Naţională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. Bucureşti

1 Virginia Itta Marcu în „Şantaj" de L. Razumovskaia, Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu", Braşov

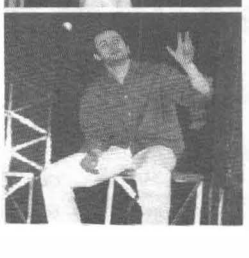
2 Adrian Andone în „Timon din Atena" de W. Shakespeare, Teatrul Naţional, Craiova

3 Kitty Stroescu şi Mihai Bica în „Don Quijote" după Cervantes, Teatrul de Stat, Sibiu

4 Scenă din spectacolul „Visul unei nopţi de vară" de W. Shakespeare. Regia: Victor Ioan Frunză. Teatrul Naţional din Cluj

5 Cornel Vulpe şi George Ivaşcu în „Mireasa mută" de Jonson, Teatrul de Comedie

6 Oana Ioachim şi Petre Nicolae în „Şcoala femeilor" de Molière, Teatrul Mic



7 Călin Chirilă în „Strigoii" de H. Ibsen, Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri", Iaşi

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676